GARCILASO DE LA VEGA

# OBRA POÉTICA

EDICIÓN DE
BIENVENIDO MORROS

ESTUDIO PRELIMINAR DE
RAFAEL LAPESA



Contiene el estudio preliminar, el texto, las notas al pie y la tabla de la edición publicada en 1995 por Editorial Crítica y en la cual figuran el prólogo, el aparato crítico, las notas complementarias y otros materiales

# ORIGINALIDAD DE GARCILASO

DE LA EDAD MEDIA AL RENACIMIENTO. *La lírica de cancionero entraba en el siglo XVI con una elaboración muy refinada, con notable maestría de oficio y con un instrumento expresivo, el octosílabo, que brotaba con fluidez y se adaptaba con facilidad tanto a las exigencias de los distintos niveles de lenguaje como a las conveniencias de los diversos géneros. Estaba a punto de eliminar los últimos restos de la hinchazón latinizante contraída en los tiempos del rey don Juan; pero lo que parecía conservar con mayor vitalidad y capacidad productiva, los géneros líricos menores, estaban minados por la improvisación, la superficialidad y el agotamiento causado por la repetición de tópicos. La poesía castellana necesitaba renovarse a fondo, profundizar más en el pensamiento y sentir humanos, contemplar el mundo exterior y captar directamente su belleza, encontrar moldes expresivos menos gastados y, sobre todo, elevar el concepto mismo de la creación poética.*

*A pesar de que a primera vista la poesía cancioneresca nos parezca hoy uniforme y monótona, venía renovándose gracias a la creciente penetración del humanismo, con mejor conocimiento de la antigüedad clásica y de la Italia renacentista; por eso no se había reducido a frivolidades cortesanas y conceptismo vacío. A lo largo del siglo XV el influjo de Petrarca había ido infiltrándose en ella, declaradamente en Santillana y Mena, de modo menos ostensible, pero quizá no menos hondo, en otros. Rasgos petrarquistas se encuentran, sin desbordar los cauces formales de la poética castellana, en la concepción del amor por destino, en la introspección menos estereotipada y en el sentimiento de la naturaleza. Carlos de Guevara y Garci Sánchez de Badajoz, en nivel cortesano, se alían al bucolismo de Encina, que sin despegarse del terruño ni distanciarse de la rusticidad es capaz de expresar el goce entusiasta e inmediato del campo o encarnar en honda poesía, sin pelo de la dehesa, la pasión destructora que hace morir a Fileno y a Plácida en sus obras teatrales. Una nueva sensibilidad y una nueva actitud vital se abrían camino.*

*Los romances y cantares tradicionales venían a compensar el seco intelectualismo de las alegorías, antítesis y paradojas de la poesía cortés, descubriendo —o mejor, haciendo entrever— imprecisas vías al ensueño y al sentimiento de lo misterioso e inefable. La «ínfima poesía» que —según Santillana— alegraba en su tiempo a «las gentes de baja e servil condición» se había convertido medio siglo después en objeto de fruición estética para gentiles damas y nobles caballeros, y en objeto de intertextua-*

*lidad —permítaseme la pedantería del término hoy en boga— para exquisitos músicos y poetas. Pero como las gentes del pueblo habían descubierto que también tenían su corazoncito, necesitaban una forma de divulgación literaria que fuese accesible a sus posibilidades económicas y a su capacidad de comprensión, y que satisficiera sus gustos y apetencias. La imprenta se la proporcionó mediante pliegos sueltos y cancionerillos que tuvieron éxito extraordinario: gracias a su poco precio difundieron el tesoro poético acumulado por la tradición anónima secular, permitiendo su continuidad y enriquecimiento; en ellos se conservó el Romancero viejo, y las grandes colecciones de él en los años centrales del siglo se formaron, en gran parte, reuniendo pliegos sueltos. Éstos fueron también archivo y vehículo de las canciones tradicionales y de las canciones nuevas más atractivas. Popularizaron creaciones valiosas nacidas en los palacios y, si divulgaron muchas ramplonerías, acogieron estimables manifestaciones de poesía lúdica, burlesca o crítica que habían de ser levadura para las hornadas de la literatura barroca.*

*De todos modos se sentía la necesidad de renovar y ampliar los géneros de la poesía cancioneril. Veamos cómo lo intentaron dos poetas: Torres Naharro, residente en Italia, antes que Boscán y Garcilaso introdujeran en la lírica española los géneros y metros de la ítalo-clásica; otro, Cristóbal de Castillejo, contemporáneo de la gran innovación y refractario a ella.*

*Torres Naharro expone en el «Prohemio» a su* Propalladia *(1517) las teorías que le han guiado en la composición de sus obras teatrales; pero no hace lo mismo con los poemas líricos que sirven de «antepasto» y «pospasto» a las comedias. Y es lástima, porque si unos responden a géneros ya representados en cancioneros previos, otros llevan títulos no usuales en obras castellanas: una* sátyra, *once* capítulos, *siete* epístolas, *un* retracto *y tres* sonetos. *La «sátyra», sermón moral sobre la ceguedad y yerros de los hombres, consiste formalmente en una serie de versos de arte mayor que se suceden según el esquema de un* perqué. *Los* capítulos *son, como los* capitoli *italianos, poemas de cierta extensión y vario asunto: polémica interior expresada en continuas antítesis, semejantes a las del soneto de Petrarca «Pace non trovo e non ho da far guerra»; crítica acerba de la corrupción dominante en Roma y su curia; desahogos de despecho contra la infidelidad o impudor femeniles; burlas con mezcla de castellano, latín y toscano; preguntas y respuestas a modo de perqué, etc... No intentan seguir el modelo métrico de los endecasílabos dispuestos en tercetos encadenados, propio de los* capitoli: *los sustituyen, uno, por octavas de arte mayor encadenadas; los demás,*

*así como las epístolas, por combinaciones de octosílabos y pies quebrados en estrofas casi siempre encadenadas. El* Retracto, *calco del italiano* ricatto, *es un hermoso elogio fúnebre del Gran Capitán, en el mismo tipo de estrofas encadenadas que los capítulos. Por último los tres sonetos están en italiano y usan el endecasílabo de manera bastante aceptable para ser de un español principiante (es muy posible que el juicio de los compatriotas de Petrarca sea menos indulgente que el mío). Torres Naharro, según vemos, estuvo a punto de introducir géneros italianos en la lírica española; pero no llegó a hacerlo porque unas veces le faltó decisión para acompañar con las formas métricas correspondientes los nombres y contenidos de los géneros que pretendía aclimatar; y cuando los acompañó con su forma italiana —caso de los sonetos— le faltó el requisito esencial de escribirlos en castellano.*

*Castillejo sólo empleó metros italianos en las muestras que intercala entre las coplas octosilábicas donde critica su introducción. Se sentía a sus anchas escribiendo con prodigalidad coplas castellanas. Como Torres Naharro gustó de combinar octosílabos y pies quebrados encadenando las estrofas; las libertades y soltura con que las maneja les dan fluencia y naturalidad semejantes a las del coloquio llano. Sus «obras de conversión y passatiempo» incluyen algunas inanes, pero otras reflejan con alcance y hondura la ideología y preocupaciones del humanismo español. Si satirizó a los petrarquistas, no ocultó su despego por las vacuas ponderaciones con que los galanes de cancionero pintaban sus cuitas, ni la oquedad de sus sutilezas, no entendidas por las mujeres a quienes iban dirigidas. El amor era para él algo más que eso: era la fuerza de atracción fecunda que impera sobre todo los seres vivos. Le exalta sin rebozo en el* Sermón de amores, *e impulsado por ella, deja a un lado los requilorios del secreto cortés y dice a la mujer deseada, llamándola por su nombre:*

Vuestros lindos ojos, Ana,  
¡quién me dejase gozallos  
y tantas veces besallos  
como me pide la gana  
con que vivo de mirallos!  
Darles hía  
cien mil besos cada día;  
y aunque fuesen un millón,  
mi penado corazón  
nunca harto se vería...

No es extraño que parafrasee donosamente en castellano el «Da mi basia mille» de Catulo. Tiene muy despiertos los sentidos para gozar el color, olor, sabor y tacto de las cosas. Por su alegría vital y su exaltación de los impulsos naturales es el más renacentista —el más rabelesiano— entre los poetas españoles de su siglo; pero también personaliza la expresión del desengaño cuando le llegan las dolencias de la vejez. No adopta nomenclatura literaria clásica: versifica «consolatorias», no «elegías», y «cartas», no «epístolas»; pero utiliza dobles quintillas octosilábicas para dar en castellano las fábulas ovidianas de Píramo y Tisbe y de Acteón, «moralizada» esta última (la «moralización», de sabor medieval, consiste en interpretar la fábula como lección para que los aficionados a la caza no se entreguen desaforadamente a ella), y coplas de pie quebrado para recrear un fragmento de otra, el Canto de Polifemo. La temprana data de 1528, en que Castillejo envía a su amada Ana de Schaumburg la Historia de Píramo y Tisbe, lo proclama introductor del género en nuestras letras, pues la paráfrasis octosilábica que hizo don Diego Hurtado de Mendoza de la metamorfosis de Anajárete parece posterior a la oda de Garcilaso sobre el mismo tema, escrita en Nápoles entre 1532 y 1536; y la Fábula de Adonis, Hipomenes y Atalanta, compuesta por don Diego en octavas reales, no se publicó hasta 1553, con posterioridad de tres años a la muerte de Castillejo. Éste había probado —sobre todo en la bellísima versión del Polifemo— la capacidad de los metros castellanos para género tan clásico y pagano como la fábula mitológica. Su ejemplo fue seguido por Sebastián de Horozco, Jorge de Montemayor, Gregorio Silvestre, Barahona de Soto y Quevedo, entre otros. La fábula ovidiana fue así cultivada en las dos artes a lo largo de más de un siglo: si Góngora prefirió el endecasílabo italiano para su Polifemo, dio en romance octosilábico su Píramo y Tisbe.

No sabemos si Boscán, una vez satisfecho de haber introducido los metros itálicos, empleó alguna vez los castellanos. Nos consta que Garcilaso lo hizo, pues en 1532, entre el soneto IV y la canción del Danubio, dedicó a Boscán una copla octosilábica jocosa porque el barcelonés, «estando en Alemaña, danzó en unas bodas» e hizo algo que causó las risas de los circunstantes; pero las demás poesías octosilábicas de Garcilaso parecen ser todas anteriores. Don Diego Hurtado de Mendoza, que no tuvo facilidad para acostumbrarse a la versificación italiana y no llegó a dominarla, debió de ser persistente cultivador de la castellana; célebres fueron sus redondillas, admiradas por Lope de Vega: en ellas parafraseó a Ovidio y tradujo epigramas de Marcial; renovó la endecha, y sus villancicos de pie quebrado o hexasílabos poseen especial gracia. Gutierre

*de Cetina compuso algunos romances, letrillas, villancicos y un delicioso «chiste» paralelo del madrigal «Ojos claros», pero en forma de canción trovadoresca y con diferencias muy representativas de lo que convenía a cada una de las dos poéticas. Escasean después los poetas totalmente refractarios a los géneros y metros italianos (Sebastián de Horozco y Antonio de Villegas, por ejemplo) y son raros también quienes los cultivaron exclusivamente. Los más —Acuña, Montemayor, Silvestre, Timoneda, Gálvez de Montalvo, Camões, Barahona de Soto, etc.— usaron de ambas artes de proporción, distribución y tiempos diversos. Francisco de la Torre dio el nombre de «versos adónicos» a los hexasílabos de sus endechas, donde lo tradicional se depura y se alía con el clasicismo grecolatino más aquilatado.*

*Imposible continuar aquí hasta Góngora, Lope de Vega, Quevedo, y menos entrar por los vericuetos del Romancero y la lírica tradicional, vivísimos en torno al 1600. A nuestro propósito de ahora, contentémonos con comprobar que en la época barroca las dos artes conviven sin contienda. Géneros y metros castellanos cobran nueva estimación y pujanza. Los grandes poetas se sirven de ellos o de los italianos —ya españoles también— según la conveniencia de cada persona. La poesía española del Siglo de Oro no desdeñó ni dilapidó la herencia de los cancioneros cuatrocentistas, sino que la depuró, enriqueció y ennobleció con nuevos valores.*

DEL PETRARQUISMO AL CLASICISMO. *El acervo de motivos literarios y actitudes vitales reunido por Boscán y Garcilaso de consuno se caracterizaba por el intimismo, la contención, la exposición de afectos hecha con patética vehemencia, la parquedad imaginativa; personificaciones, visión hosca del paisaje en las alegorías, conceptismo. Al principio los dos poetas caminaron juntos, y la inferior valía de las obras de Boscán tenía la contrapartida de su prioridad. Después fue Garcilaso quien se adelantó con pasos trascendentales; la evolución, iniciada ya ahora, no alcanza su plenitud hasta la estancia del poeta en Nápoles. Rompiendo los límites de la lírica encerrada en el buceo del propio yo, Garcilaso abrió sus ojos a la entusiasta contemplación de la naturaleza. A la influencia conjunta de Petrarca, March y los cancioneros añadió la del Renacimiento italiano y la antigüedad grecolatina. Boscán trató de seguirle en la nueva jornada, y surgieron entonces la traducción del* Cortesano, *el* Leandro y Hero, *la* Octava rima. *Pero faltaban a Boscán la íntima ternura, la plasticidad de imaginación, el total sentido de la belleza clásica, y nunca llegó a una completa identificación con el espíritu del arte nuevo.*

*En Garcilaso, la acomodación, imperfecta aún durante el confinamiento en el Danubio, se consuma en el período napolitano (1532-1536). Hasta entonces Garcilaso había vivido en la corte imperial, donde él y Boscán eran probablemente los mejores conocedores de Petrarca. Tropezaba con alguna oposición —las coplas de Castillejo, al fin y al cabo tan indulgentes— a causa del italianismo de metros y géneros; pero más difícil era, sin duda, encontrar censores que le condujesen a una mejor comprensión artística del maestro. Además llevaba dentro de sí una inquietud tormentosa que acentuaba la natural impulsividad hispánica. Pero en Nápoles se encontró rodeado por humanistas y poetas que al principio debieron de aconsejarle y muy pronto le admiraron. El amador dolido, el cortesano en destierro, halla afectuosa acogida en aquel ambiente de refinamiento y, cicatrizadas las heridas, disfruta, por vez primera desde varios años, la tranquilidad de ánimo, el ocio clásico. La vida literaria del Renacimiento italiano se le muestra en toda su rica intensidad y le invita a que remoce y amplíe las lecturas de griegos y latinos y los incorpore a la propia obra. La poesía de Garcilaso, que hasta entonces, aunque cendrada y anhelosa de superación formal, había sido ante todo liberadora expresión de sentimientos, va a convertirse en puro fruto del culto a la belleza. Casi nunca incurrirá en el diletantismo del virtuoso, gracias a que no le faltará el calor del arranque emocional. La lírica de confesión y análisis no será la única cultivada, ni Petrarca mantendrá incompartido el puesto de guía supremo; pero su huella se dejará ver en los acentos más hondamente conmovidos que el dolor arranque a nuestro poeta.*

*De la actualidad italiana, el autor que más influyó sobre Garcilaso fue Sannazaro. La* Arcadia *le reveló el mundo, elemental y exquisito a la vez, del bucolismo, y acabó de habituarle a la contemplación estética de la naturaleza. No hay en la pastoral del napolitano caracteres ni acción: sus personajes, psicológicamente indiferenciados, no hacen otra cosa que cantar y amar. Pero esos seres de simplicidad anímica tan grande están en íntimo contacto con las fuerzas naturales, y parecen tan hijos de ellas como los silvanos o las ninfas que vuelven a poblar los campos. El ambiente se empapa de enervadora sensibilidad. El santuario supremo es el del dios Pan, y el paraíso perdido, aquella edad de oro que no conoció el esfuerzo ni opuso a las apetencias amorosas el ceño del pudor. Aparte de esta paganía, las mentes renacentistas, imbuidas de naturismo platónico, encontraban en la* Arcadia *la presentación artística de la belleza natural en sus arquetipos. Sannazaro no deja entrar en su mundo poético sino a entes dotados de aquellas cualidades que*

*suponen su respectiva perfección; pero la selección no tiene ya el sentido aristocrático que sólo incluía en el vergel medieval la rosa, el lirio, el ruiseñor, la alondra y el papagayo: hay, como en Virgilio, tomillo, menta, lentiscos y otras plantas campesinas; mirlos, tordos y estorninos pían entre las ramas, y al crepúsculo chirrían grillos y cigarras. Poseía Sannazaro el don de hablar a los sentidos: sus descripciones brindan fina matización de colores y recogen todas las variedades del sonido. Véase esta pintura de las nubes en el ocaso:*

> Era già per lo tramontare del sole tutto l'occidente sparso di mille varietà di nuvoli quali violati, quali cerulei, alcuni sanguigni; altri trà giallo e nero, e tali si rilucenti per la ripercussione de'raggi, che di forbito e finissimo otro parevano (prosa V).

*O esta enumeración de los rumores del bosque:*

> Molti olmi, molte quercie e molti allori sibilando con le tremule frondi ne si moveano per sopra il capo, ai quali aggiungendosi ancora il mormorare delle roche onde, le quali fuggendo velocissime per le verdi erbe andavano a cercare il piano, rendevano insieme piacevolissimo suono ad udire, e per gli ombrosi rami le argute cicale cantando si affaticavano sotto al gran caldo. La mesta Filomena da longe tra solti spineti si lamentava, cantavano le merole, le upope e le calandre, piangeva la solitaria tortora per le altre ripe, le sollecite api con soave susurro volavano intorno ai fonti (prosa X).

*Las sensaciones olfativas que se registran no están ya limitadas al aroma de las flores: «ogni cosa redoliva della fertile estate; redolivano i pomi per terra sparsi»* (ibid.). *Finalmente esta opulencia sensorial estaba unida a una técnica sabia que engastaba continuamente pasajes de Virgilio, Teócrito y demás cultivadores de la bucólica grecolatina.*

*Garcilaso hizo suyo el mundo pastoril de Sannazaro. Aunque infundió a sus propias églogas una fuerza vivificadora ausente del libro italiano, la huella de éste fue profundísima. Uno de los rasgos en que la* Arcadia, *juntamente con sus modelos clásicos, hubo de influir más, fue la adjetivación. En Sannazaro, la abundancia de epítetos y superlativos, que los españoles del siglo* XVI *encontraban excesiva para la prosa, tenía una honda razón de ser: el* drittissimo abete, *la* robusta quercia, *el* noderoso castagno, *el* fronzuto bosso, *el* ombrosso faggio, *el* fragile tamarisco *ostentan destacadamente la nota característica gracias a la*

*cual han sido admitidos en el cuadro de la naturaleza idealizada. La poesía de Garcilaso, antes parca en epítetos, comienza ahora a prodigarlos, convirtiendo la adjetivación en un «placer de los sentidos», como ha dicho Margot Arce.*

*Compárese la escasez dominante en los poemas anteriores a 1533 con la profusión con que se dan —casi siempre antepuestos— en la canción V y que ha sido interpretada tan agudamente por Dámaso Alonso; o con la abundancia visible en la paráfrasis del* Beatus ille *(égloga II, 38-75):* dulce *soledad*, llena *plaza*, soberbia *puerta*, grandes *señores*, alto *pino*, robusta *y* verde *encina, manada* pobre, verde *selva, plata* cendrada *y* fina, *oro* luciente *y* puro, grave *peso*, dulce *sueño*, manso *ruido, canto* no aprendido, *etc., etc. Claramente se dibuja un profundo cambio estilístico: en un principio Garcilaso es poco amigo del remansamiento que lleva en sí el adjetivo, y casi no lo emplea sino como refuerzo de las notas sombrías. Cuando por efecto de influencias literarias empieza a describir el mundo exterior, la adjetivación se hace imprescindible y aparecen las calificaciones representativas de una visión hostil o amable de la naturaleza. Pero el empleo constante del epíteto sólo comienza en Nápoles, al tiempo que el poeta exterioriza su fe en la perfección natural («¡Oh natura, cuán pocas obras cojas / en el mundo son hechas por tu mano!», égloga II, 80-81), cultiva la poesía bucólica, experimenta la influencia de Sannazaro e intensifica la imitación de los clásicos.*

*Al mismo tiempo la expresión adquiere plasticidad. Apresa ya líneas, color y movimiento, mientras a la inimitable música de los versos se asocia la mención de toda clase de melodías y rumores. Pero la sobria elegancia natural en el gentilhombre toledano le impide reducirse a la visualidad alejandrina y a la musicalidad verbal: bien está el gusto por las sensaciones, siempre que no revele particular esfuerzo. Aun las descripciones inspiradas en Sannazaro suelen mostrar superior contención; compárense los dos fragmentos de la* Arcadia *antes citados con los pasajes garcilasianos siguientes:*

... si mirando las nubes coloradas,
al tramontar del sol orladas d'oro,
no vieran que era ya pasado el día

(égloga I, 411-413)

... Nuestro ganado pace, el viento espira,
Filomena sospira en dulce canto
y en amoroso llanto s'amancilla;

gime la tortolilla sobre'l olmo...
... la fuente clara y pura, murmurando,
nos está convidando a dulce trato.

(égloga II, 1146-1153)

*De las variedades de color observadas en las nubes al atardecer, Garcilaso retiene sólo, combinándolas, dos: encarnado y oro. De las armonías del bosque, el canto del ruiseñor, el arrullo de la tórtola y el murmurar de la fuente. Y no es que desdeñe las demás sensaciones; las auditivas aparecen reunidas en otro lugar de la égloga II (vv. 64-76).*

Convida a un dulce sueño
aquel manso rüido
del agua que la clara fuente envía,
y las aves sin dueño,
con canto no aprendido,
hinchen el aire de dulce armonía;
háceles compañía,
a la sombra volando
y entre varios olores
gustando tiernas flores,
la solícita abeja susurrando;
los árboles, el viento
al sueño ayudan con su movimiento.

*Pero también aquí ha habido simplificación: se habla genéricamente de «las aves sin dueño» y de «los árboles y el viento», resumiendo las enumeraciones del italiano. Se evita la acumulación de pormenores como rasgo contrario a la sencillez natural.*

*Otra lectura predilecta de Garcilaso fue la de Ariosto. La influencia del* Orlando, *sin que se pueda comparar con la de la* Arcadia, *se deja notar en multitud de pasajes aislados y en algún episodio de mayor amplitud. En aquel delicioso tejido de aventuras Garcilaso debió de admirar la fantasía viva y sorprendente, la gozosa lozanía; pero sobre todo la facilidad, la gracia suprema que, como una elegancia más, oculta el trabajo que ha costado alcanzarla. En este aspecto la lección que ofrecían las luminosas octavas del* Orlando *hubo de ser decisivamente eficaz.*

*El ejemplo de sus contemporáneos italianos hizo que Garcilaso volviera los ojos hacia la antigüedad. Sus conocimientos clásicos debían de ser extensos: Keniston supone que durante su primera juventud habría recibido las enseñanzas de Pedro Mártir de Anglería; y las obras escritas en*

*Nápoles revelan, en efecto, un saber humanístico no improvisado. Pero en Italia, disponiendo de mayor holgura y situado en un ambiente lleno de admiración por las letras grecolatinas, hubo de renovar con entusiasmo su estudio. Hasta entonces la inspiración clásica no había dejado muchas huellas en sus producciones: frente a la intensa influencia de Petrarca y de Ausias March, las poesías anteriores a 1533 sólo registran sendas reminiscencias de Horacio, Propercio, Virgilio y Tibulo, y varias de Ovidio. Ahora aprende la técnica imitatoria, autorizada por el precedente de la literatura latina, que tanto se había aprovechado de la helénica, y practicada y recomendada en el Renacimiento como prueba de cultura respetuosa con la tradición erudita. En adelante Garcilaso salpica sus obras con imitaciones constantes y variadas, mostrando en ellas tanta maestría como Sannazaro y mucha mayor personalidad. Unas veces se contenta con acudir a las más próximas fuentes italianas; otras se eleva a las griegas o latinas, y libando en unas y otras, como ha dicho Cirot, elabora la miel de su poesía. Hasta entonces la mitología sólo había sido objeto de alusiones imprecisas en la obra de Garcilaso; en lo sucesivo será elemento artístico de primordial importancia. En Garcilaso el recuerdo de la* Arcadia *está fundido constantemente con el de Virgilio, cuyas obras, especialmente las* Bucólicas, *ejercen un fructífero magisterio sobre el poeta castellano. El «mantuano Títiro» le prestó lo mejor de su alma soñadora: de una parte la delicadeza melancólica, la compasión universal, la hondura sensitiva; de otra, la representación lírica de la naturaleza, que no sólo escucha las manifestaciones del sentimiento humano, sino que exterioriza su reacción emotiva ante ellas:* «Non canimus surdis: respondent omnia silvae».

*La influencia de Horacio, aunque menor que la de Virgilio, fue muy intensa también. Por testimonios de Seripando sabemos que Garcilaso era* studiosissimus Horatii, *y sus odas latinas a Telesio y Sepúlveda responden al patrón de las del venusino, cuya serenidad se refleja en las más equilibradas poesías españolas de la nueva etapa. La perfección de la lírica horaciana debió de despertar el deseo de emularla mediante un riguroso cuidado de la forma. Por otra parte Ovidio acentuó la habilidad descriptiva de Garcilaso con los alardes técnicos de las* Metamorfosis, *admirablemente reproducidos en la canción* V *y en el soneto* XIII.

*La conjunción de petrarquismo y clasicismo sitúa a la poesía garcilasiana dentro de las más dignas corrientes literarias aparecidas en Italia en el primer tercio del siglo* XVI. *Como reacción contra la turbamulta de sonetistas y madrigalistas adocenados, Pietro Bembo trataba de ennoblecer la lírica amorosa, preconizando la vuelta a Petrarca, la inspiración*

*grecolatina y la ejecución reflexiva, lentamente madurada. «Os exhorto —escribía a un amigo— a seguir componiendo; pero sin embargo, antes meditadamente y poco que mucho no bien pensado, rumiado y triturado de antemano.» Al mismo tiempo había surgido el afán de implantar en la poesía vulgar metros y géneros usados en la clásica: Trissino intentaba remedar la canción pindárica; Bernardo Tasso, las estrofas de las odas horacianas mediante combinaciones de endecasílabos y heptasílabos; los dos escritores ensayaban el verso suelto, que, deshaciéndose de la rima, pretendía acercarse más a los usos de la antigüedad. Ariosto, Bernardo Tasso y Luigi Alamanni componían elegías en tercetos, unidades estróficas cuya brevedad se asemejaba a la del dístico latino. Participando en esta corriente general, Garcilaso amplía los cauces de su poética: junto al soneto y la canción, máximos logros del petrarquismo, cultivará la égloga, la elegía, la epístola y la oda. Y a veces, como sus contemporáneos, convertirá el soneto en sustituto moderno del epigrama clásico (sonetos* XIII, XVI *y* XXIX, *por ejemplo).*

CODA: CULTURA Y SENSIBILIDAD. *Al acabar el primer cuarto del* XVI *la poesía de los cancioneros castellanos era un producto artístico muy elaborado y muy vario: graciosa y ligera, llana y realista, abstracta y densa según los casos, contaba con un metro dúctil, el octosílabo, capaz de plegarse al tono requerido. Pero cuando el movimiento renacentista llegó a España a su plena madurez, Boscán y Garcilaso trajeron de Italia la fórmula reclamada por las nuevas apetencias estéticas. Boscán, sin asimilarla por completo, con prosaísmos y caídas de poeta mediocre; Garcilaso, con la atracción irresistible de sus versos, henchidos de inspiración. Los metros que introducían eran lentos, reposados, menos pendientes que el octosílabo de la rima acuciadora; a veces estaban desprovistos de ella, al modo grecolatino. El moroso discurrir de endecasílabos y heptasílabos repudiaba la expresión directa y el realismo pintoresco frecuentes en los cancioneros; en cambio, era el ritmo adecuado para la exploración del propio yo en detenidos análisis, y para expresar el arrobo contemplativo ante la naturaleza.*

*Estos eran los dos grandes temas de la nueva escuela. Petrarca había dado la pauta para el escrutinio de los estados de alma. Los poetas, al explorar el propio espíritu, cobraban conciencia de sí mismos y contribuían así al descubrimiento del individuo, el hecho capital del Renacimiento. De otra parte, con Marsilio Ficino, León Hebreo y Castiglione una fuerte corriente de platonismo había prestado base filosófica a la idealización del amor, habitual desde los trovadores. A las mentes imbui-*

*das de este platonismo era grato remansarse en la imaginación de un mundo donde las cosas se aproximaban a las ideas supremas o se identificaban con ellas. Estaba en el ambiente la idea de la perfección natural; Garcilaso (lo leíamos antes) exclamaba: «¡Oh natura, cuán pocas obras cojas / en el mundo son hechas por tu mano!». El alma goza admirando la transparencia de las aguas donde los árboles se espejan, o el espesor de las frondas que no dejan paso al sol del estío; ama «la esquividad y apartamiento del solitario monte», donde puede entregarse al disfrute incompartido de recuerdos e ilusiones. La sensibilidad, afinada, sabe captar el color de lirios y rosas, o el de «las nubes coloradas / al tramontar del sol bordadas de oro». Apresa también el aroma, el «manso ruido» de las aguas y el follaje, el susurro de las abejas. En este mundo embellecido revive el alma virgiliana, con los sueños del bucolismo y de la edad dorada. Resurgen los mitos animistas: rocas, árboles y animales se conduelen ante el sufrimiento de los hombres; las ovejas se olvidan de pacer escuchando el lamento de unos pastores; hermosas ninfas salen de los ríos para peinar sus rubias cabelleras, o bordan en ricas telas dolorosas historias de amor. Ya no se trata, como en los escritores del siglo XV, de erudición libresca vertida en fatigosas alusiones a la historia y mitología grecorromanas: es la resurrección del alma clásica.*

*Ahora bien: los cancioneros, March, Petrarca, Sannazaro y Virgilio; en segundo término Horacio, Ovidio, Ariosto, Tansillo, Bernardo Tasso...; todos son circunstancias más o menos actuantes, pero circunstancias al fin, en el gradual enriquecimiento del mundo poético de Garcilaso. Sirvieron de guía en unos casos, de estímulo en otros, o se limitaron a proporcionar materiales para la nueva labor creadora. En general fueron revelando al poeta lo que llevaba dentro de sí y no había puesto en juego. Si el saber humanístico que muestran las obras escritas en Italia no pudo ser improvisado, menos aún la fina sensibilidad. En sus primeras manifestaciones la poesía garcilasiana aparece casi desnuda de atavíos, pero con la fuerza de la emoción contenida y con el acento de apasionada sinceridad que admiraba Herrera en los versos de la canción* II:

¡Quién pudiese hartarse
de no esperar remedio y de quejarse!

*Estas cualidades subsisten a lo largo de la producción ulterior y constituyen la característica más profunda tal vez de toda la obra del poeta. Después, en época de crisis, surge la impetuosidad atormentada; más tarde, aguda y exquisita, la sensibilidad ante la naturaleza; finalmente, un mayor aprovechamiento de lecturas y un marcado gusto por la plasti-*

*cidad. Se ha ampliado el número de registros; pero no para rasgar el aire con raudales de sonoridad, sino para modular, como «la dulce garganta» del ruiseñor, una queja íntima y honda. Las evasiones del tema elegíaco son excepcionales y en ningún caso completas. Una vez habla Santa Teresa de «una pena delgada y penetrativa»: delgada y penetrativa es también la voz de Garcilaso cuando canta la identificación de su vida con «el dolorido sentir». Ternura, contemplación soñadora, ilusión de un mundo perfecto: todo ello sentido con tensión emotiva nunca enfriada; dicho todo con el don de apresar en la música del verso la esencia misteriosa de la poesía.*

RAFAEL LAPESA

# OBRA POÉTICA

Las citas bibliográficas aparecidas en las notas de esta edición remiten a la lista bibliográfica de las páginas 347-348.

## COPLA I

*Villancico del mismo Boscán y de Garcilaso de la Vega a Don Luis de la Cueva* porque bailó en palacio con una dama que llamaban La Pájara*

¿Qué testimonios son éstos
que le queréis levantar?
¡Que no fue sino bailar!
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

*Garcilaso*

¿Ésta tienen por gran culpa?
5 No lo fue, a mi parecer,
porque tiene por desculpa
que lo hizo la mujer.
Ésta le hizo caer
mucho más que no el saltar
10 que hizo con el bailar.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Podría ser anterior a 1531, por cuanto apareció junto a las glosas de otros autores al mismo villancico, entre las cuales figura la del Duque de Alba, a quien se ha identificado con Fadrique Álvarez de Toledo, muerto en esa fecha.

Garcilaso hace responsable a la *Pájara* de los tropiezos y malos pasos de don Luis, quizá jugando con el doble sentido del verbo *caer*: «Ésta le hizo caer / mucho más que no el saltar».

El apodo *Pájara* podría tener connotaciones despectivas, sugeridas por los sentidos traslaticios de la palabra: 'astuta, sagaz' o 'entendida, experta'.

* Don Luis de la Cueva era el hijo menor del duque de Alburquerque Francisco de la Cueva, que llegó a ser capitán de la Guardia en 1535.

[1] *testimonio*: 'falsa atribución de una culpa'.

## COPLA II

*Canción, habiéndose casado su dama*

Culpa debe ser quereros,
según lo que en mí hacéis;
mas allá lo pagaréis
do no sabrán conoceros,
5 por mal que me conocéis.

Por quereros, ser perdido
pensaba, que no culpado;
mas que todo lo haya sido,
así me lo habéis mostrado,
10 que lo tengo bien sabido.
¡Quién pudiese no quereros
tanto como vos sabéis,
por holgarme que paguéis
lo que no han de conoceros
15 por mal que me conocéis!

Su composición se ha situado en los últimos meses de 1528 o los primeros de 1529, cuando debió de tener lugar la boda de Isabel Freyre, a la que alude explícitamente el encabezamiento que trae en *Mg* («A doña Isabel Freyre, porque se casó con un hombre fuera de su condición»), pero de la que no hay ninguna referencia en el texto.

El poeta desea para su dama el mismo trato de desdén e indiferencia que él ha recibido de ella.

[2] Entiéndase 'según el trato que recibo de vos'.

[4-5] 'donde no sabrán reconocer vuestro valor o apreciaros (*conoceros*), por lo mismo que vos no sabéis apreciarme (*por mal que me conocéis*)'; el sujeto de *sabrán*, como el de *han de conocer* (v. 14), parece abarcar a todas aquellas personas de las cuales la dama espera amor o correspondencia; podría tratarse concretamente del marido de la dama, cuya referencia explícita se evitaría poniendo el verbo en un indefinido plural.

[6] *perdido*: 'loco, enajenado'.

[8] 'mas que yo lo haya sido todo, tanto *perdido* como *culpado*'.

[11-15] '¡Quién pudiera no quereros tanto como vos sabéis no querer, para alegrarme (*por holgarme*) que paguéis no ser amada por lo mal que me habéis amado (*por mal que me conocéis*); una maldición similar se halla en Diego del Castillo: «ruego a Dios que siempre seas desamada, / e jamás que nunca veas / la gloria que más deseas / acabada» (461).

## COPLA III

*Otra*

Yo dejaré desde aquí
de ofenderos más hablando,
porque mi morir callando
os ha de hablar por mí.

5 Gran ofensa os tengo hecha
hasta aquí en haber hablado,
pues en cosa os he enojado
que tan poco me aprovecha.
Derramaré desde aquí
10 mis lágrimas no hablando,
porque quien muere callando
tiene quien hable por sí.

Por razones exclusivamente estilísticas y estéticas, se ha atribuido a época temprana. A partir del bien conocido tópico del silencio del amante, el poeta plantea la paradoja de la muerte silenciosa o sufrimiento callado como la forma más elocuente del amor («porque quien muere callando / tiene quien hable por sí»). Se han aducido coincidencias de contenido con Boscán, canción IX, 31-36: «Si os quiero hablar, faltando va mi habla / ... / Y más que nada os habla el no hablaros».

1-2 'Yo, a partir de este momento, dejaré de ofenderos más por hablar'.

7-12 El poeta se impone el silencio, al darse cuenta que con sus quejas y lamentaciones no obtiene ningún beneficio (*que tan poco me aprovecha*), porque con ellas causa el enojo de la amada (*pues en cosa os he enojado*).

## COPLA IV

*A una partida*

Acaso supo, a mi ver,
y por acierto quereros
quien tal yerro fue a hacer:
como partirse de veros
5 donde os dejase de ver.

Imposible es que este tal,
pensando que os conocía,
supiese lo que hacía
cuando su bien y su mal
10 junto os entregó en un día.

Escrita antes de 1533, pertenece, como subraya el epígrafe que la encabeza, a un género menor dentro de la poesía amorosa del siglo XV: las coplas a una partida. Se trata de composiciones en las que se pondera el sufrimiento por la separación y en las que se juega insistentemente sobre el verbo *partir* (véase égloga II, 25-30).

Garcilaso se sirve de todos esos elementos para ofrecer una retorcida paradoja: la de quien con acierto y erróneamente ama a una dama de cuya presencia y contemplación puede prescindir para siempre. El *error y acierto* consiste en dejarla de ver: *error* porque se priva de la gloria de su contemplación (véase copla VIII); *acierto* porque es capaz de alejarse de ella, sin desear volver a verla, bien directamente, bien en la imaginación; pero se trata de un *acierto* casual, porque, si hubiera procurado conocerla mejor de lo que pensaba conocerla, no habría podido marcharse tan fácilmente.

Podrían señalarse algunas concordancias con una canción del Comendador Escrivá, *Cancionero general*, fol. CXXIX: «Parte el cuerpo d'os mirar, / queda el alma sin os ver, / qu'el que os pudo conoscer / ni parte de desear, / ni se parte de querer».

[1-5] 'por accidente (*acaso*), según mi modo de ver, y acertadamente (*por acierto*) supo quereros quien cometió tal error (*quien tal yerro fue a hacer*) como apartarse de veros dirigiéndose allí donde os dejase de ver para siempre'. Se ha ofrecido otra interpretación de los versos 4-5, dado su sentido redundante: 'cesar (físicamente) de veros cuando todavía podía dejar (espiritualmente) de veros' (Rivers).

[9] *su bien y su mal*: el bien de ver a la dama y el mal de alejarse de ella para siempre.

Acertó acaso a hacer
lo que, si por conoceros
hiciera, no podía ser:
partirse y, con solo veros,
15 dejaros siempre de ver.

11-15 'Acertó por casualidad (*acaso*) a hacer lo que si por querer conoceros mejor no pudiera haber hecho: marcharse y, tras veros sólo una vez (*con solo veros*), dejaros de ver definitivamente'.

## COPLA V

*Traduciendo cuatro versos de Ovidio*

Pues este nombre perdí,
«Dido, mujer de Sicheo»,
en mi muerte esto deseo
que se escriba sobre mí:

5 «El peor de los troyanos
dio la causa y el espada;
Dido, a tal punto llegada,
no puso más de las manos».

Esta copla, también atribuida a Diego Hurtado de Mendoza,□ parece de fecha temprana. Es una versión bastante fidedigna del final de la epístola de Dido a Eneas (Ovidio, *Heroidas*, VII, 193-196): «Nec consumpta rogis inscribar 'Elissa Sychaei': / hoc tamen in tumuli marmore carmen erit: / 'Praebuit Aeneas et causam mortis et ensem; / ipsa sua Dido concidit usa manu'»; Diego Hurtado de Mendoza la tradujo en tercetos encadenados con un mayor respeto al original latino: «Y en el gran mármol de mi sepultura / no seré Elisa de Siqueo nombrada, / mas habrá solamente esta escritura: / 'La causa de esta muerte dio y la espada / el crudo capitán de los troyanos; / la triste Dido, de vivir cansada, / buscó descanso con sus propias manos'».

2 Dido, tras entregarse a Eneas, ya no puede llamarse esposa de su primer marido (*mujer de Sicheo*); Garcilaso conserva la grafía latina del modelo: *Sicheo*, en lugar de la castellana Siqueo.

5-6 Esto es, Eneas, quien la abandonó (por eso lo llama *el peor de los troyanos*), dándole motivo para el suicidio (*dio la causa*) y dejándole por descuido la espada.

8 *más de*: 'más que'; Dido, con sus manos, cogió la espada y con ella se dio la muerte.

## COPLA VI

*Del mismo a doña Mencía de la Cerda,*
*que le dio una red y díjole que aquello*
*había hilado aquel día*

De la red y del hilado
hemos de tomar, señora,
que echáis de vos en un hora
todo el trabajo pasado;

5 y si el vuestro se ha de dar
a los que se pasearen,
lo que por vos trabajaren
¿dónde lo pensáis echar?

La copla, seguramente de la primera época, plantea una situación habitual en los poemas del *Cancionero general*: el regalo de un *hilo* por parte de la dama al poeta, quien lo interpreta como símbolo de su cautiverio o sufrimiento amoroso; aquí, la dama le arroja una red y un hilado en cuya labor había trabajado todo el día y que aún no había terminado; el poeta interpreta el gesto como poco esperanzador: si la dama ha entregado su propio trabajo (símbolo del sufrimiento) a un desconocido (o desconocidos), ¿a dónde arrojará el sufrimiento ajeno?° El título aclara la ocasión del 'regalo' y reproduce el nombre de la dama (*Mencía de la Cerda*), con el que se juega irónicamente, al establecer una clara relación entre su apellido (*Cerda*) y actividad más importante.

1-4 'hemos de tomar, señora, la red y el hilado, porque en un momento os deshacéis de todo el trabajo anterior'.

5-8 'si vuestra red e hilado se ha de dar a los paseantes, la red e hilado que han trabajado por vos, ¿a dónde lo pensáis echar?'.

## COPLA VII

*Del mismo Garcilaso a Boscán, porque,*
*estando en Alemaña, danzó*
*en unas bodas*

La gente s'espanta toda,
que hablar a todos distes,
que un milagro que hecistes
hubo de ser en la boda;

5 pienso que habéis de venir,
si vais por ese camino,
a tornar el agua en vino,
como el danzar en reír.

Garcilaso debió de escribirla, tal como se dice en el título, durante alguna de sus estancias en Alemania (bien la del verano de 1530, bien la de febrero-julio de 1532), coincidiendo con Boscán, a cuya intrépida decisión de danzar en «unas bodas» se atribuye el valor de milagro, comparable al realizado por Jesús en las bodas de Caná, cuando convirtió el agua en vino.

[1] *s'espanta*: 'se maravilla'.

[3-4] El milagro que se atribuye a Boscán es haberse decidido a bailar; y no debió de hacerlo muy bien, a juzgar por las risas que provocó.

[7] Se alude a las bodas de Caná (véase v. 4).

[8] 'como convirtió el danzar en reír', porque verlo bailar resultaba muy divertido.

## COPLA VIII

*Villancico de Garcilaso*

Nadi puede ser dichoso,
señora, ni desdichado,
sino que os haya mirado.

Porque la gloria de veros
5 en ese punto se quita
que se piensa mereceros;
así que, sin conoceros,
nadi puede ser dichoso,
señora, ni desdichado,
10 sino que os haya mirado.

Esta copla, de fecha temprana, revela un conceptismo bastante afín al de la copla IV: la contemplación de la amada es fuente de dicha y desdicha, lo primero por la *gloria* que proporciona, lo segundo porque no hace concebir esperanzas de un galardón o correspondencia. Se ha comparado con el villancico que empieza «No puede el que os ha mirado».

[1] *nadi*: 'nadie'.

[3] *sino que*: 'a no ser que'; no parece probable entender *que* como pronombre, en consonancia con la fuente aducida ('el que os ha mirado').

[4-6] 'porque en el instante de haberos mirado (*en ese punto*) desaparece la *gloria* de veros cuando uno imagina mereceros'; la gloria que proporciona la mera contemplación de la dama desaparece cuando el poeta piensa en algún tipo de correspondencia.

## SONETO I

Cuando me paro a contemplar mi 'stado
y a ver los pasos por do m'han traído,
hallo, según por do anduve perdido,
que a mayor mal pudiera haber llegado;
5 mas cuando del camino 'stó olvidado,
a tanto mal no sé por do he venido;
sé que me acabo, y más he yo sentido
ver acabar comigo mi cuidado.
Yo acabaré, que me entregué sin arte
10 a quien sabrá perderme y acabarme
si quisiere, y aún sabrá querello;
que pues mi voluntad puede matarme,
la suya, que no es tanto de mi parte,
pudiendo, ¿qué hará sino hacello?

La fecha de composición de este soneto parece bastante difícil de precisar; pero, por su vinculación con las técnicas de la poesía de cancionero (así el segundo cuarteto y los tercetos emplean un parvo léxico para jugar con él gracias a diversas figuras retóricas), hay una tendencia a situarlo entre los años 1526 y 1532.

La reflexión estoica de los seis primeros versos utiliza la imagen del caminante que contempla la senda recorrida, mientras la reiteración conceptista de los ocho últimos aborda el tema de la muerte como el único modo de aplacar el sufrimiento amoroso.

Del cuarteto inicial se han señalado numerosos análogos, desde Plutarco a Dante; pero Garcilaso, esencialmente, combina la musicalidad de Petrarca y el contenido de Ovidio. El verso primero gozó de extraordinaria fortuna en la poesía del Siglo de Oro.

[1-2] 'Cuando me detengo a comprobar mi situación (*'stado*) y a ver por donde (*do*) me han traído mis pasos'; el sujeto de *han traído* es, lógicamente, *pasos*, aunque la gran mayoría de testimonios lo concierta con *estado*, seguramente a partir de un error paleográfico producido por la abreviatura de *han* (ã).

[5] *stó*: 'estoy'. Aún no se había generalizado la fusión de la forma etimológica *sto* y la partícula *y* (<*ibi* 'ahí').

[8] *cuidado*: 'preocupación amorosa'; es palabra frecuente entre las composiciones amatorias de los poetas de cancionero, y propia de su léxico abstracto y conceptual.

[9] *sin arte*: 'sin engaño, leal y honestamente'.

[11] *querello*: 'quererlo'. La asimilación de la *-r* del infinitivo a la *l-* del enclítico todavía era corriente en el siglo XVI.

[13] Entiéndase 'que no está de mi parte'.

## SONETO II

En fin a vuestras manos he venido,
do sé que he de morir tan apretado,
que aun aliviar con quejas mi cuidado
como remedio m'es ya defendido;
5 mi vida no sé en qué s'ha sostenido,
si no es en haber sido yo guardado
para que sólo en mí fuese probado
cuánto corta un'espada en un rendido.
Mis lágrimas han sido derramadas
10 donde la sequedad y el aspereza
dieron mal fruto dellas, y mi suerte.
¡Basten las que por vos tengo lloradas!
¡No os venguéis más de mí con mi flaqueza;
allá os vengad, señora, con mi muerte!

Carece de referencias externas y de rasgos específicos para fecharlo con alguna certeza. La situación que plantea es la bien conocida ya del poeta sometido a la voluntad de la amada como si se tratara de un prisionero de guerra en manos de su enemigo.

[1] La peculiaridad de comenzar un poema con una conjunción o adverbio de finalidad (*en fin* 'finalmente') se halla ya en Tibulo, *Elegiae*, III, XIII, 1: «Tandem venit amor...»; y, después de Garcilaso, en Aldana, *Primera parte...*, fol. 25r: «En fin, en fin, tras tanto andar muriendo».

[2] *apretado*: 'angustiado'.

[4] *defendido*: 'prohibido'.

[8] *rendido*: 'vencido, sometido'. Parece haber una referencia a la costumbre de acuchillar los cadáveres de los enemigos, bien para probar el filo de las espadas, bien como venganza de la muerte de un amigo o familiar.

[10] *aspereza* es palabra femenina, pero a menudo aparecía acompañada por el artículo *el*, en vez de *la*, porque durante la Edad Media *la* solía apocoparse cuando el sustantivo que le seguía comenzaba por vocal.

## SONETO III

La mar en medio y tierras he dejado
de cuanto bien, cuitado, yo tenía;
y, yéndome alejando cada día,
gentes, costumbres, lenguas he pasado.
5 Ya de volver estoy desconfiado;
pienso remedios en mi fantasía,
y el que más cierto espero es aquel día
que acabará la vida y el cuidado.
De cualquier mal pudiera socorrerme
10 con veros yo, señora, o esperallo,
si esperallo pudiera sin perdello;
mas de no veros ya para valerme,
si no es morir, ningún remedio hallo;
y, si éste lo es, tampoco podré habello.

Los datos que ofrece se han puesto en relación con alguno de los diversos viajes que hizo Garcilaso durante su vida, desde el primero a Italia (1529-1530) hasta la participación en la empresa de Túnez (1535).

El poeta aborda el manidísimo tema del sufrimiento por ausencia de la amada, utilizando una serie de términos médicos (*remedio, valerme*) dentro de la tradición del amor como enfermedad.

Para los versos iniciales se ha sugerido la influencia de Petrarca y Sannazaro.

Los tercetos se complacen en los juegos de ingenio, producidos especialmente por las antítesis.

[1-2] 'He dejado la mar y las tierras en medio de cuanto...'; un alejamiento de la amada (*cuanto bien ... yo tenía*) descrito con términos semejantes aparece en Sannazaro, *Arcadia*, VII, 22: «per tanta longinquità di terra, per tanti seni di mare dal mio desio dilungato, in continuo dolore e lacrime mi consumo»; y en Petrarca, *Canzoniere*, XXXVII, 41-43: «Quante montagne ed acque, / quanto mar, quanti fiumi / m'ascondon que' duo lumi...».

[5] *estoy desconfiado*: 'he perdido la esperanza'; el mismo sentimiento se halla en Sannazaro, *Arcadia*, VII, 17: «trovandomi per tanta distanza di paese absente da lei, e forse senza speranza di rivederla giammai...».

[6] *fantasía*: 'imaginación', la segunda de las potencias del alma sensitiva (a veces, se la identifica con el *sensus comunis* —la potencia que se limita a recibir las imágenes sensibles— para diferenciarla de la *imaginatio* —la potencia que las retiene).

[9-11] 'De cualquier mal... con esperar veros, si pudiera esperarlo sin perder la esperanza de veros'.

[12-14] 'mas no hallo más remedio que la muerte para curarme de no veros; y, si la muerte es el remedio, tampoco con este remedio podré curarme, porque, una vez muerto, no os veré'.

## SONETO IV

Un rato se levanta mi esperanza,
mas, cansada d'haberse levantado,
torna a caer, que deja, a mal mi grado,
libre el lugar a la desconfianza.
5 ¿Quién sufrirá tan áspera mudanza
del bien al mal? ¡Oh corazón cansado,
esfuerza en la miseria de tu estado,
que tras fortuna suele haber bonanza!
Yo mesmo emprenderé a fuerza de brazos
10 romper un monte que otro no rompiera,
de mil inconvenientes muy espeso;
muerte, prisión no pueden, ni embarazos,
quitarme de ir a veros como quiera,
desnudo 'spirtu o hombre en carne y hueso.

Debió de ser compuesto a raíz de su encarcelamiento en Tolosa (febrero de 1532) o de su destierro a la isla del Danubio (marzo-julio del mismo año), según parece inferirse de los «mil inconvenientes» que ha de afrontar el poeta, entre los cuales se menciona la «prisión» (v. 12).

El soneto plantea dos actitudes contrapuestas: la rendición ante la desgracia (cuartetos) y su superación a través del amor (tercetos).

Garcilaso asimila varios lugares de una canción de Petrarca (XXXVII), infundiéndoles un nuevo espíritu, incompatible con la «dulce melancolía» de su modelo (Lapesa); más secundariamente, evoca a Ausias March.

[3] *a mal mi grado*: 'a pesar mío'; los editores antiguos, al considerarla anómala, suprimieron la preposición *a*, que quizá quepa explicar por influencia del italiano «a mal mio grado».

[4] La imagen de la *esperanza* en movimiento de ascenso y descenso está inspirada por Petrarca, *Canzoniere*, XXXVII, 107-110: «però ch'ad ora ad ora / s'erge la speme e poi non sa star ferma; / ma ricadendo afferma / di mai non veder lei che 'l ciel onora».

[5-6] La interrogación y la inmediata exhortación se han querido ver en coincidencia con Ausias March (XI, 1, 2-4): «Cor malastruch, enfastijat de viure... Com soferràs los mals qui't son devant?».

[7] *esfuerza*: 'anímate'.

[8] *fortuna*: 'tormenta marítima, tempestad'. La idea de la calma después de la tempestad está documentada como proverbial en todas las lenguas románicas desde el latín; Garcilaso la halla sugerida en Petrarca, *Canzoniere*, XXXVII, 11-13: «mantienti, anima trista: / che sai s'a miglior tempo anco ritorni?».

[9-11] 'Yo mismo acometeré la empresa, con la fuerza de los brazos, de abrirme camino por entre un monte (*romper un monte*)... muy espeso'; *romper*

*un monte* conserva, secundariamente, el sentido traslaticio de 'superar un obstáculo'. Véase soneto XXVI, II.

[12] *embarazos*: 'obstáculos, impedimentos, dificultades'; las exigencias de la rima obligaron a Garcilaso a invertir los términos de la comparación de más a menos.

[13] *como quiera*: 'de una u otra manera'.

[14] La forma *'spirtu*, adoptada casi siempre por Garcilaso, parece una influencia del italiano, favorecida aquí por la reminiscencia literal del último verso de la canción de Petrarca: «o spirto ignudo od uom di carne e d'ossa»; en el toscano, el verso «no pasa de ser una promesa», mientras en el toledano constituye «un supremo grito de independencia» (R. Lapesa).

## SONETO V

Escrito 'stá en mi alma vuestro gesto
y cuanto yo escribir de vos deseo:
vos sola lo escribistes; yo lo leo,
tan solo, que aun de vos me guardo en esto.
5 En esto 'stoy y estaré siempre puesto,
que aunque no cabe en mí cuanto en vos veo,
de tanto bien lo que no entiendo creo,
tomando ya la fe por presupuesto.
Yo no nascí sino para quereros;
10 mi alma os ha cortado a su medida;
por hábito del alma misma os quiero;
cuanto tengo confieso yo deberos;
por vos nací, por vos tengo la vida,
por vos he de morir y por vos muero.

No parece fácil determinar la fecha de redacción, dada la carencia de datos específicos y técnicas singulares; la crítica, sin embargo, se ha inclinado mayoritariamente por una fecha temprana (entre 1526 y 1532).

El motivo de la imagen o rostro de la amada impreso en el alma del amante (primer cuarteto) se trata en convergencia con otros dos: el de la naturaleza divina de la dama (segundo cuarteto) y el de la absoluta fidelidad del amante, cuyo amor se sugiere predestinado (tercetos). Todos estos elementos han sido analizados bajo una dimensión espiritual, en la convicción de que describen los aspectos de la vida monacal: el *scriptorium*, la meditación, el hábito talar, etc. También se ha reconocido en él los elementos característicos del soneto proemio de los cancioneros petrarquistas y, en algunas ediciones modernas, aparece como primer poema.

Garcilaso no se ciñe a un modelo concreto, si bien podría haberse dejado influir por algún verso de Ausias March, a quien la crítica reconoce como fuente más segura de todo el soneto; los motivos relacionados con el principal, sin embargo, tienen un aire a los presentados por Lentini, *Rime*, 19-27: «Avendo gran disio, / dipinsi una figura, / bella, a voi simigliante, / e quando voi non vio / guardo in quella pintura, / e par ch'eo v'agia avante: / si com'om che si crede / salvare per sua fede / ancor non via davante...».

1-3 El sentido y la puntuación de estos versos plantean algunas dudas.

El arranque del soneto se ha querido ver en la confluencia entre Petrarca, *Canzoniere*, V, 2 («e 'l nome che nel cor mi scrisse Amore»), y Ausias March, LXII, VII, 49 («M'oppinió es en mon cor escrita...»); pero, en conjunto, se halla más próximo a Bembo, *Rime*, VIII, 7 («O volto, che mi stai ne l'alma impresso...»); *gesto*: 'rostro'.

4 El verbo *leo* puede entenderse en su acepción literal (véase arriba v. 3) como también en la genérica de 'veo,

contemplo': 'yo lo *leo* [poesía e imagen grabadas en el alma] estando tan solo, que incluso, al leerlo, me guardo de vos'; la amada no puede estar presente cuando el poeta contempla su rostro impreso en el alma, porque, según la teoría clásica de las sensaciones, no podía representarse en la imaginación un objeto sensible al par que contemplarlo directamente a través de los sentidos. Podría precisarse aún más esta interpretación: 'yo lo contemplo tan solo, que incluso contemplándoos a solas debo protegerme de vos', porque, aunque no la vea al natural, el poeta arde y se estremece como si la tuviera delante (véase, arriba, los versos de Lentini). El verso, sin embargo, ha dado lugar a otras explicaciones, que lo relacionan con el motivo del secreto amoroso: el poeta adopta la precaución de leer y contemplar su palabra poética en soledad, para no dejarla trascender.

La metáfora de la lectura evoca la antigua metáfora sobre las sensaciones escritas en el alma y, en semejante contexto, había sido empleada por Bembo, *Rime*, VIII, 13-14: «Quel ch'io t'ho già di lei scritto nel core, / e quel che leggerai ne' suoi begli occhi».

[5] 'En esto... siempre dedicado (*puesto*)'; «la repetición de *en esto* al principio de este verso y al final del anterior se llama anadiplosis» (Herrera).

[6-8] '...aunque no alcanzo a comprender cuanto veo en vos, considero de tanto bien lo que no entiendo, que ya presupongo la fe...'. El encarecimiento de la belleza de la amada en términos próximos a la teología (el poeta parece adoptar como dogma de fe una belleza inasible e incomprensible para su intelecto) se ha creído modelado sobre una secuencia de Santo Tomás para el Corpus Christi: «Quod non capis, / quod non vides, / animosa firmat fides, / praeter rerum ordinem»; pero ha de interpretarse como un ejemplo más de la hipérbole sagrada, bastante común en textos afines (véase v. 3), desde Giacomo Lentini a Boscán.

[9] La misma aseveración se halla en Ausias March, LVIII, IV, 30: «Per vos amar fon lo meu naixement»; y en un villancico del portugués Juan de Meneses: «Vuestro soy, para vos nací...» (R. Lapesa).

[10-11] El pasaje admite dos lecturas. Si *hábito* se toma en el sentido de 'vestido', puede leerse: 'mi alma ha confeccionado —como si se tratara de un vestido para ella— una imagen de vos a su medida; como imagen, esto es, vestido del alma os quiero'; si *hábito* se interpreta con el significado de 'costumbre, disposición', cabe parafrasear: 'mi alma se ha habituado a vos como si os hubiera cortado a su medida'.

[12] Se ha querido ver en este verso una referencia a Elena de Zúñiga, con quien Garcilaso tuvo tres hijos y quien aportó una importante dote al matrimonio, pero la deuda que aquí el poeta reconoce para con la amada no parece de índole material.

[13-14] La cuádruple repetición contiene otras tantas anáforas (*por vos..., por vos...*) con la antítesis *vida-muerte* (Herrera); la última de estas anáforas coincide con Gilabert de Próxita, *Poesies*, XII, 39 «car per vós muyr».

## SONETO VI

Por ásperos caminos he llegado
a parte que de miedo no me muevo,
y si a mudarme a dar un paso pruebo,
allí por los cabellos soy tornado;
5 mas tal estoy, que con la muerte al lado
busco de mi vivir consejo nuevo,
y conozco el mejor y el peor apruebo,
o por costumbre mala o por mi hado.
Por otra parte, el breve tiempo mío
10 y el errado proceso de mis años,
en su primer principio y en su medio,
mi inclinación, con quien ya no porfío,
la cierta muerte, fin de tantos daños,
me hacen descuidar de mi remedio.

Por su temática, cabe considerarlo contemporáneo al soneto I y a la canción IV.

El poeta se nos presenta atenazado por el miedo, en medio de un *áspero camino* (primer cuarteto); ha intentado enmendarse, pero siempre ha persistido en el error (segundo cuarteto): el amor (*mi inclinación*) y la cercana muerte lo llevan a aceptar sus males (tercetos).

La imagen del camino, junto a otras determinadas expresiones, está claramente influida por Ausias March, en tanto las referencias a la muerte y al propósito de enmienda siguen literalmente a Petrarca.

[2] *parte*: 'lugar, sitio'.

[3] Entiéndase: 'y si pruebo a dar un paso para moverme'.

[4] *tornado*: 'devuelto, regresado (de donde estaba)'; el verso parece evocar la expresión proverbial 'traer por los cabellos', a la que Garcilaso da un uso particular: «se refiere ... a la violencia moral de ser una persona arrastrada involuntariamente a una determinada acción» (T. Navarro Tomás). Garcilaso mezcla el recuerdo de varios pasajes de Ausias March, CXVI, V, 45-50, y XVIII, 37: «Quant he pensat d'Amor del tot estorçre, / contra mi veig camí que no puch torçre, / portant-me'n part... / no puch dar pas plaent a mon coratge...»; y «Per los cabells a mi sembla qu'n porten»; el arranque es el mismo que el de otro soneto de Boscán, XXXIII, I: «Yo por ásperos caminos rodeo...».

[5-6] La vecindad de la muerte traduce literalmente a Petrarca, *Canzoniere*, CCLXIV, 136-138: «ché co la morte a lato / cerco del viver mio novo consiglio; / e veggio 'l meglio, ed al peggior m'appiglio».

[6] *consejo*: 'rumbo, orientación, camino'.

[7] *el mejor y el peor*: en lugar de *lo mejor y lo peor*, según traen algunos editores antiguos; podría explicarse por la concordancia con *consejo* ('el mejor

y el peor consejo') y la influencia del italiano, apoyada en este caso por la reminiscencia de Petrarca.

[8] La atribución de los propios errores a la *costumbre* (véase soneto V) recoge parte de una idea de Petrarca, *Canzoniere*, CCLXIV, 102-107: «il mal costume oltre la spinge...»; y *Epístolas métricas*, I, XIV, 51: «violentior usus».

## SONETO VII

No pierda más quien ha tanto perdido;
bástate, amor, lo que ha por mí pasado;
válgame ora jamás haber probado
a defenderme de lo que has querido.
5 Tu templo y sus paredes he vestido
de mis mojadas ropas y adornado,
como acontece a quien ha ya escapado
libre de la tormenta en que se vido.
Yo habia jurado nunca más meterme,
10 a poder mio y a mi consentimiento,
en otro tal peligro como vano;
mas del que viene no podré valerme,
y en esto no voy contra el juramento,
que ni es como los otros ni en mi mano.

Parece compuesto a raíz de sus amores con una dama de Nápoles, a la que no se ha podido identificar.

El poeta, curado de su pasión, cuelga las ropas en el templo del amor, como si se tratara de un náufrago salvado y agradecido; ha jurado no exponerse a otros peligros; pero, en contra de su voluntad, ha caído en ellos por culpa de un nuevo amor, del que afirma ya no podrá curarse.

La imagen del amante náufrago se inspira directamente en Horacio, mientras el motivo de la recaída amorosa podía proceder de alguno de los muchos poetas italianos que lo habían tratado.

5-8 Al igual que el náufrago que, tras haber escapado de una tormenta, cuelga su ropa y restos de la embarcación en el templo de Neptuno (o de Venus), el poeta, una vez libre de la pasión amorosa, adorna con sus ropas *mojadas* las paredes del templo del amor (*Tu templo y sus paredes he vestido...*).

La imagen del amor como una tormenta en que el amante naufraga tiene numerosos antecedentes literarios, entre los cuales Garcilaso parece ceñirse a Horacio, *Odas*, I, V, 13-16: «Me tabula sacer / votiva paries indicat uvida / suspendisse potenti / vestimenta maris deo».

9-11 'Yo había jurado vanamente (*como vano*) nunca más meterme en otro peligro igual, si estaba en mi poder y yo consentía en ello'; este arranque recuerda a Bembo, *Rime*, II, 1-2 («Io, che già vago e sciolto avea pensato...»), que contó con muchos imitadores, desde Bernardo Tasso a Benedetto Varchi.

14 'que ni es como los otros peligros ni está en mi mano poder evitarlo'.

## SONETO VIII

De aquella vista pura y excelente
salen espirtus vivos y encendidos,
y siendo por mis ojos recebidos,
me pasan hasta donde el mal se siente;
5 éntranse en el camino fácilmente
por do los mios, de tal calor movidos,
salen fuera de mí como perdidos,
llamados d'aquel bien que 'stá presente.
Ausente, en la memoria la imagino;
10 mis espirtus, pensando que la vían,
se mueven y se encienden sin medida;
mas no hallando fácil el camino
que los suyos entrando derretían
revientan por salir do no hay salida.

La deuda con Boscán y su perfecta construcción obligan a considerarlo de fecha tardía, con absoluta seguridad posterior a la primavera de 1533, cuando Garcilaso revisó la versión que aquél estaba ultimando de *El cortesano*; se ha sugerido, sin embargo, una fecha temprana, la del primer viaje de nuestro poeta a Italia, entre 1529 y 1530.

El poeta describe la alteración que produce en él la presencia de la amada y el dolor que le causa su ausencia; para ello se sirve de conceptos de la medicina y filosofía antiguas, aplicados al enamoramiento ya por los representantes del *dolce stil nuovo*. Las teorías fisiológicas antiguas concebían la visión como la emisión de *espíritus* a través de los ojos procedentes del cerebro. El *espíritu* es un vapor sutil que se engendra por la combustión de los alimentos en la sangre, aunque el neoplatonismo le atribuye un origen astral, de donde desciende a través de las órbitas planetarias envolviendo y acompañando al alma hacia su destino terrestre.

Garcilaso condensa en el breve espacio del soneto un pasaje de *El cortesano* (IV, 6 y 7) de Castiglione, seguramente a través de la versión castellana de su amigo Boscán, a quien le había corregido el original; el modelo de Castiglione se halla en Platón, *Fedro*, 251.

El poema se divide en dos partes bien separadas a través de una anadiplosis por antítesis («...'stá presente. / Ausente...»): los dos cuartetos y los dos tercetos. Existe entre ellas una serie de oposiciones: vista-memoria; calor-ausencia de calor; entrar/salir-no entrar/no salir; salir como perdidos-reventar.

[2] Los *espirtus* ('espíritus') *vivos* ('ardientes') recuerdan literalmente a Castiglione, *El cortesano*, IV («...por aquellos vivos espíritus que salen por los ojos...»), quizá en confluencia con Petrarca, *Canzoniere*, CCLVIII, 1 («Vive

faville uscian de' duo bei lumi»); y se corresponden con la naturaleza caliente e ígnea que le atribuyeron respectivamente la medicina y la filosofía clásicas.

[4] *donde el mal se siente*: perífrasis del 'corazón' y de 'los sentidos interiores' (Herrera); la lectura *me pasan*, adoptada por la primera edición, parece más acorde con Dante, *Vita nuova*, 54 («e passan sì che 'l cor ciascun ritrova»), mientras *no paran*, enmendada por el Brocense, coincide con Castiglione, *El cortesano*, IV («naturalmente se van derechos al corazón y hasta allí no paran»).

[7] *perdidos*: 'locos' (véase canción I, 12). La descripción de los espíritus del amante espoleados por los de la amada podría inspirarse en Castiglione, *El cortesano*, IV: «las cuales [las fuerzas del alma del amante], criadas y mantenidas por el calor que del amor les viene, se estienden ... y andan bullendo al derredor del corazón, y envían fuera por los ojos aquellos espíritus...».

[8] *d'aquel bien que 'stá presente*: claro está, la dama de cuyos ojos han salido los espíritus; se alude a ella en los mismos términos que en Castiglione, *El cortesano*, IV: «aquel penetrar o influir que hace la hermosura, siendo presente».

[13] *derretían*: en coincidencia con Boscán, que traduce por «derrite», en tanto el original italiano trae «liquefà».

[14] *revientan*: 'rompiendo en lágrimas o en suspiros' (Herrera); los suspiros, según Alberto Magno, son el producto de una contrición del corazón lleno de sangre y de *espirtus*.

Los efectos que produce la ausencia de aquella vista pura y su representación en la memoria están tomados directamente de Castiglione, *El cortesano*, IV: «estando la hermosura ausente ... no calienta el corazón ... y así aquellas vías ... quedan entonces agotadas y secas, aunque todavía la memoria que queda de la hermosura mueve algo los sentimientos y fuerzas del alma ... mas ellos [los espíritus], hallando los pasos cerrados, hállanse sin salida y porfían cuanto más pueden por salir, y así encerrados no hacen sino dar mil espoladas al alma...».

## SONETO IX

Señora mia, si yo de vos ausente
en esta vida turo y no me muero,
paréceme que ofendo a lo que os quiero
y al bien de que gozaba en ser presente;
5 tras éste luego siento otro acidente,
qu'es ver que si de vida desespero,
yo pierdo cuanto bien de vos espero
y ansí ando en lo que siento diferente.
En esta diferencia mis sentidos
10 están, en vuestra ausencia, y en porfía;
no sé ya qué hacerme en mal tamaño;
nunca entre sí los veo sino reñidos:
de tal arte pelean noche y día,
que sólo se conciertan en mi daño.

Es difícil poder asignarle una fecha precisa: el tema de la ausencia que lo inspira no asegura una referencia al destierro en el Danubio, como ha sugerido algún comentarista.

El poeta se debate en una lucha interior: alejado de su señora, considera la muerte como el mejor remedio, a la altura del amor que le profesa; pero también entiende que al morir perderá toda esperanza de volverla a ver.

Se trata de un planteamiento de estirpe trovadoresca, acentuada por la interpelación a la dama en los términos de *señora*, y por la influencia de Ausias March (véase vv. 9-10).

[1] *señora*: «particularmente declaran los poetas que escriben cosas de amor, a la que sirven por este nombre ... como tirano y poseedora de su libertad» (Herrera); el comienzo con un vocablo similar se halla en Ariosto, *Rime*, XIX, 1-2: «Madonna, io mi pensai che 'l star absente / da voi...».

[4] *en ser presente*: 'estando ante vuestra presencia, junto a vos'.

[5-7] 'después de este mal (*acidente*) siento otro: que si reniego de la vida pierdo la esperanza de poderos volver a tener presente'; el planteamiento adapta un motivo muy frecuente en toda la lírica trovadoresca.

[8] 'y así, en cuanto a mis sentidos, estoy dividido'.

[9-10] *diferencia*: 'controversia'; véase A. March, CXV, VII, 65-70: «Ço són desigs contraris qui·m turmenten... / a mon voler los apetits dissenten... / qu·ells entre sí a plaure no s'abasten».

[11] *tamaño*: 'tan grande'; se trata de una palabra que Herrera siente como arcaica y desecha por su mala formación y peor sonido.

[13] *noche y día*: expresión proverbial equivalente a 'por todo tiempo' (Herrera).

## SONETO X

¡Oh dulces prendas por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería,
juntas estáis en la memoria mía
y con ella en mi muerte conjuradas!
5 ¿Quién me dijera, cuando las pasadas
horas que'n tanto bien por vos me vía,
que me habiades de ser en algún día
con tan grave dolor representadas?
Pues en una hora junto me llevastes
10 todo el bien que por términos me distes,
lleváme junto el mal que me dejastes;
si no, sospecharé que me pusistes
en tantos bienes porque deseastes
verme morir entre memorias tristes.

La crítica unánimemente lo ha creído inspirado por la muerte de Isabel Freyre, ocurrida en 1533 o en 1534; pero no hay en el poema ninguna referencia explícita a esa circunstancia.

El encuentro, seguramente casual, de un objeto o prenda de la amada aviva en el poeta el recuerdo de una felicidad perdida, que contrasta con el dolor presente.

El motivo de la lamentación ante las prendas de la amada parece influencia de Virgilio, *Eneida*, IV, especialmente clara en los primeros versos, que contaron con numerosas recreaciones posteriores. Se ha señalado para algunos aspectos menores la sugestión de Petrarca.

[1] *prendas*: 'objetos, regalos' de la amada, que tradicionalmente se ha identificado con un mechón de sus cabellos (véase égloga I, 352-365); *por mi mal*: 'para mi mal, para mi desgracia'. La exhortación calca otra de Virgilio, *Eneida*, IV, 651: «Dulces exuviae, dum fata deusque sinebat».

[4] 'y con la memoria estáis conjuradas para darme muerte'; se ha querido ver una sugerencia de Petrarca, *Canzoniere*, CCCXXIX, 2: «o stelle congiurate a 'mpoverirme'!».

[5-6] *cuando... vía*: 'cuando en las pasadas horas en tanto bien me veía gracias a vos'.

[8] *representadas*: 'manifestadas', pero también 'vueltas a presentar' o 'recordadas'; podría haber una reminiscencia de Diego de San Pedro, *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda*, 93: «vi que todas las cosas della grave dolor representaban» (A. Blecua).

[9-11] 'Pues en un momento me quitasteis todo el bien que poco a poco (*por términos*) me disteis, quitadme de una vez el mal que me dejasteis'.

## SONETO XI

Hermosas ninfas, que en el rio metidas,
contentas habitáis en las moradas
de relucientes piedras fabricadas
y en columnas de vidrio sostenidas,
5 agora estéis labrando embebescidas
o tejiendo las telas delicadas,
agora unas con otras apartadas
contándoos los amores y las vidas:
dejad un rato la labor, alzando
10 vuestras rubias cabezas a mirarme,
y no os detendréis mucho según ando,
que o no podréis de lástima escucharme,
o convertido en agua aquí llorando,
podréis allá despacio consolarme.

La influencia de Sannazaro y las afinidades con la égloga II permiten asignarle una fecha tardía (1533-1536).

El poeta recrea el mundo mítico de las ninfas, a quienes cuenta sus desdichas y con quienes acaba reuniéndose, tras convertirse en agua por efecto de sus propias lágrimas. La morada de las ninfas, con palacios de reluciente piedra y columnas de vidrio, es reconstrucción a partir de Virgilio, *Geórgicas*, IV, 333-385, y de Sannazaro, *Arcadia*, VIII, y XII, 15-16.

1-4 La descripción de las *moradas* de las ninfas coincide bastante estrechamente con Sannazaro, *Arcadia*, XII, 15: «in la grotta onde quella acqua tutta usciva, e da quella poi in un'altra ... eran tutte fatte di scabrose pomici ... e colonne di traslucido vetro che sustinevano il non alto tetto».

5-6 La labor de tejer no presenta coincidencias muy significativas ni con Virgilio, *Geórgicas*, IV, 334-335, ni con Sannazaro, *Arcadia*, XII, 16: «Altre filando il riducevano in mollissimo stame...».

7-8 El quehacer de las ninfas contándose sus «amores» y sus «vidas» se halla en Virgilio, *Geórgicas*, IV, 345-347: «Inter quas curam Clymene narrabat inanem / Volcani, Martisque dolos et dulcia furta / ...Chao densos divum numerabat amores».

11 *según ando*: sugiere la idea de una muerte próxima, al igual que Sannazaro, cuya interpelación a las ninfas Garcilaso imita muy directamente: «o napee ... alzate alquanto le bionde teste da le chiare onde, e prendete le ultime strida anzi che io muoia» (*Arcadia*, VIII, 47).

14 *allá*: 'dentro del agua', en la que parece haberse convertido el poeta, deshecho en llanto, según una metamorfosis que se remonta a Ovidio, *Metamorfosis*, IX, 635-665; las lágrimas derramadas junto al río son eco de Virgilio, *Geórgicas*, IV, 355-356: «tristis Aristaeus Penei genitoris ad undam / stat lacrimans...».

## SONETO XII

Si para refrenar este deseo
loco, imposible, vano, temeroso,
y guarecer de un mal tan peligroso,
que es darme a entender yo lo que no creo,
5 no me aprovecha verme cual me veo,
o muy aventurado o muy medroso,
en tanta confusión que nunca oso
fiar el mal de mí que lo poseo,
¿qué me ha de aprovechar ver la pintura
10 d'aquel que con las alas derretidas,
cayendo, fama y nombre al mar ha dado,
y la del que su fuego y su locura
llora entre aquellas plantas conocidas,
apenas en el agua resfrïado?

La crítica lo vincula mayoritariamente con el episodio napolitano (1533-1535).

El poeta parece arrastrado por un mal tan peligroso (el *deseo loco...*), que incluso no se atreve a reconocer que lo padece; se siente incapaz de refrenarlo, a pesar de estar viendo los cuadros (las *pinturas*) de Ícaro y Faetonte, a quienes el loco deseo les deparó un final trágico.

Comparaciones semejantes con el mito de Ícaro aparecen en Sannazaro y Tansillo; con el de Faetonte pueden hallarse en Bernardo Tasso, *Gli amori*, fol. 52v («Qui, dove meste il loro caro Fetonte»), a quien también imitó Góngora.

[3] *guarecer*: 'curar, sanar'.

[4] 'que es convencerme (*darme a entender*) de algo en que yo no creo' (véase égloga II, 29).

[6] 'o muy arriesgado o muy asustado (*medroso*)'.

[8] 'creerme (*fiar... de mí*) que poseo el mal, que lo tengo'.

[10] *aquel* es Ícaro, quien voló con unas alas adheridas a sus hombros con cera; al acercarse al sol, contraviniendo los consejos paternos, la cera de sus alas se derritió y el imprudente muchacho se precipitó al mar, que desde entonces lleva su nombre (*cayendo, fama y nombre al mar ha dado...*), como recuerdan numerosos textos, entre los cuales, en coincidencia con Garcilaso, figuran Ovidio, *Tristia*, I, 1, 90 («Icarus, aequoreis nomina fecit aquis»), Sannazaro, *Rime*, LXIII, 11-12 («Per troppo ardir fu esaminato e spento, / ed or del nome suo tutto ritomba / un mar sì spatioso»), y Tansillo, *Poemetti*, II («che s'altri, cui disio simil compunse, / die' nome eterno al mar col suo morire, / ove l'ardite penne il sol disgiunse...»).

[12-13] *la del que... llora*: 'la [pintura] de quien lamenta...'; se trata de Faetón, quien condujo torpemente el carro del sol hastar caer en el río Erídano, de cuyas aguas lo recogieron sus hermanas las helíades, convertidas en negros álamos mientras lloraban su muerte.

[14] *resfrïado*: 'refrescado'.

## SONETO XIII

A Dafne ya los brazos le crecían
y en luengos ramos vueltos se mostraban;
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos qu'el oro escurecían:
5 de áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros que aun bullendo 'staban;
los blancos pies en tierra se hincaban
y en torcidas raíces se volvían.
Aquel que fue la causa de tal daño,
10 a fuerza de llorar, crecer hacía
este árbol, que con lágrimas regaba.
¡Oh miserable estado, oh mal tamaño,
que con llorarla crezca cada día
la causa y la razón por que lloraba!

Seguramente pertenece al período napolitano, a pesar de no haberse aducido más argumentos que el tema mitológico y su estrechísima relación con un pasaje de la égloga II.

Dafne, herida con la flecha del desdén y acosada por Apolo, se convirtió en laurel cuando el dios estaba a punto de alcanzarla. Los cuartetos se limitan a describir la metamorfosis de la ninfa en laurel, mientras los tercetos reproducen la escena de Apolo llorando sobre el árbol, a la que no sólo se ha atribuido el valor emblemático del sufrimiento amoroso, sino también el de la propia poesía.

El soneto se ciñe bastante a la letra, especialmente en los cuartetos, a Ovidio, *Metamorfosis*, XIV, si bien emplea un lenguaje petrarquesco.

[2] 'y se mostraban convertidos en largos ramos'.

[3] *vi*: no parece un mero sustento del verso (Herrera), sino podría brindar el punto de vista del poeta, que quizá estaba contemplando alguna pintura sobre el tema.

[4] Entiéndase: 'los cabellos que con su brillo escurecían al mismo oro', según una ponderación típicamente petrarquista. La transformación de *brazos y cabellos* amplifica a Ovidio, *Metamorfosis*, I, 550: «in frondem crines, in ramos bracchia crescunt», véase también Petrarca, *Canzoniere*, XIII, 49 («e 'n duo rami mutarsi ambe le braccia!»).

[5-8] Ovidio, *Metamorfosis*, I, 549 y 551: «mollia cinguntur tenui praecordia libro, / ... / pes modo tam uelox pigris radicibus haeret» ; pero los últimos signos de vida (v. 6) parecen concordar mejor con I, 554-555: «sentit adhuc trepidare nouo sub cortice pectus...».

[6] Los *miembros* se identifican en medicina con los distintos órganos y partes del cuerpo humano (corazón, cerebro, hígado, etc...); los de Dafne, al transformarse en un árbol, quedan, ló-

gicamente, cubiertos por una *corteza*, que sí puede relacionarse con el 'pellejo' o la 'piel'.

[9] *aquel*: Apolo, quien, enamorado de ella, la estaba persiguiendo antes de la transformación.

[13-14] 'que, al llorarla, crezca el árbol, el motivo y la razón de llorarla'; «El último terceto quizá signifique no sólo el "círculo vicioso del dolor amoroso" (Rivers), sino también que al llorar y escribir sobre la amada Dafne (el laurel) crece también su propia poesía que merece también el laurel, o sea, la gloria. En Petrarca, Laura y el laurel se identifican a veces con su propia escritura y quizá en Garcilaso funcione un mecanismo semejante» (J. Alcina).

## SONETO XIV

Como la tierna madre que'l doliente
hijo con lágrimas le está pidiendo
alguna cosa de la cual comiendo
sabe que ha de doblarse el mal que siente,
5 y aquel piadoso amor no le consiente
que considere el daño que haciendo
lo que le pide hace, va corriendo
y aplaca el llanto y dobla el acidente,
así a mi enfermo y loco pensamiento,
10 que en su daño os me pide, yo querría
quitalle este mortal mantenimiento;
mas pídemele y llora cada día
tanto, que cuanto quiere le consiento,
olvidando su muerte y aun la mía.

Es difícil asignarle una fecha, por más que se tiende a situarlo entre los de la primera época.

El poeta compara el daño que una madre irresponsable llega a producir a su hijo dándole de comer lo que le pide con el que él mismo causa a su enfermo pensamiento, proporcionándole la imagen de la amada. Se establece, así, una perfecta correspondencia entre los cuartetos (hijo-alguna cosa-madre) y los tercetos (pensamiento-vos-poeta). Según la medicina, la continua representación de la amada en la mente del enfermo de amor podía llevarle a la locura y a la muerte.

Garcilaso parece parafrasear a Ausias March, I, III, 19-24: «Malament viu qui té son pensament / per enemich, fent-li d'enugs report / e, com lo vol d'algún plaer servir, / li'n pren axí com don' ab son infant, / que, si verí li demana plorant, / ha tan poch seny que no'l sab contradir»; se ha considerado una fuente intermedia en Boscán, a quien también imita Diego Hurtado de Mendoza.

[1] *que'l* 'a quien el'; el arranque podría inspirarse en Petrarca, *Canzoniere*, CCLXXXV, 1: 'Né mai pietosa madre al caro figlio...».

[5-7] 'y aquel amor de madre no le permite considerar el daño que, accediendo a la solicitud del hijo, hace...'.

[7-8] '...sin falta le da lo que le pide y consuela al hijo y aumenta el dolor (*acidente*)'; véase Ausias March, I, IV, 30 («doble's l'affany aprés d'un poch repòs...»), y LV, I, 8 («e creix desig e dobla'm passió»).

[9-11] 'así a mi enfermo y loco pensamiento, que para su daño me pide a vos, yo querría privarle de este alimento que puede ser mortal'; el *mantenimiento* es la representación de la imagen de la amada en el *pensamiento*.

[12-14] 'mas (el pensamiento) me pide el alimento letal y llora..., olvidando yo que (el alimento) le puede causar la muerte y aun la mía'.

## SONETO XV

Si quejas y lamentos pueden tanto,
que enfrenaron el curso de los ríos,
y en los diversos montes y sombríos
los árboles movieron con su canto;
5 si convertieron a escuchar su llanto
los fieros tigres y peñascos fríos;
si, en fin, con menos casos que los míos
bajaron a los reinos del espanto,
¿por qué no ablandará mi trabajosa
10 vida, en miseria y lágrimas pasada,
un corazón conmigo endurecido?
Con más piedad debria ser escuchada
la voz del que se llora por perdido
que la del que perdió y llora otra cosa.

El tema mitológico y la abundancia de epítetos han llevado a considerarlo del período napolitano.

El poeta pondera su desgracia tomando como punto de referencia el mito de Orfeo: si éste con su música pudo conmover a los habitantes del infierno, aquél, con el relato de sus desgracias, habrá de ablandar el corazón de su amiga. Acaba suplicando más piedad para sí que para Orfeo: uno llora su propia muerte, mientras el otro la de Eurídice. El soneto presenta ciertas concomitancias con Propercio, *Elegías*, II, XIII, 1-8: «[Amor] iussit ... sic habitare nemus, / non ut Pieriae quercus mea verba sequantur, / aut possim Ismaria ducere valle-feras, / sed magis ut nostro stupefiat Cynthia versu: tunc ego sim Inachio notior arte Lino».

Las referencias a los prodigios de Orfeo podrían estar sugeridas por diversas fuentes, desde Virgilio a Horacio.

[1] *pueden*: la correlación temporal con los otros verbos parece exigir el pretérito *pudieron*, según trae la primera edición; pero la métrica recomienda el uso del presente, de acuerdo con la enmienda introducida por los comentaristas antiguos, que le atribuyen el valor de un presente histórico.

Los prodigios de *quejas y lamentos* son referencia directa a la música de Orfeo, quien incluso llevando su lira descendió a los infiernos en busca de Eurídice.

La detención de la corriente de los ríos, por más que atribuida a Orfeo en numerosos textos, se ha querido ver en coincidencia con Virgilio, *Bucólicas*, VIII, 4: «Et mutata suos requierunt flumina cursus».

[2] *enfrenaron*: 'frenaron, detuvieron'.

[3] 'y en los sombríos y alejados (*diversos*) montes'.

[5-6] 'si (quejas y lamentos) conmovieron a los fieros tigres y a los peñascos fríos a escuchar su llanto...'. El movimiento de los árboles (v. 4) y la

commoción de los tigres parecen tener presente a Virgilio, *Geórgicas*, IV, 510: «mulcentem tigris et agentem carmine quercus».

[7] *casos*: 'caídas, desgracias'.

[8] *bajaron*: el sujeto es *quejas y lamentos*; *reinos del espanto*: perífrasis del 'infierno', seguramente producto de la combinación de varios pasajes de Virgilio, *Geórgicas*, IV, 468 («caligantem ... formidine»).

[12-14] 'con más compasión... la voz del que lamenta su propia muerte que la de quien sufrió la pérdida de alguien (*perdió*) y, por tanto, llora por otra causa distinta a la mía', en referencia a Orfeo, que lamentó la muerte de Eurídice.

## SONETO XVI

*Para la sepultura de Don Hernando de Guzmán*

No las francesas armas odïosas,
en contra puestas del airado pecho,
ni en los guardados muros con pertrecho
los tiros y saetas ponzoñosas;
5 no las escaramuzas peligrosas,
ni aquel fiero rüido contrahecho
d'aquel que para Júpiter fue hecho
por manos de Vulcano artificiosas,
pudieron, aunque más yo me ofrecía
10 a los peligros de la dura guerra,
quitar una hora sola de mi hado;
mas infición de aire en solo un día
me quitó al mundo y m'ha en ti sepultado,
Parténope, tan lejos de mi tierra.

Don Fernando de Guzmán, hermano menor de Garcilaso, murió en Nápoles en 1528 a causa de la peste contraída cuando los franceses cercaban la ciudad. La maestría y corte clásico del poema parecen incompatibles con una fecha tan temprana como 1528 e inducen a colocarlo en una época de madurez del poeta, cuando, residiendo en Nápoles, pudo visitar el sepulcro de su hermano.

El soneto es un epitafio puesto en boca del difunto, quien explica haber sucumbido no luchando en el campo de batalla (contra franceses, etc.) sino por culpa de una enfermedad, la peste.

Salvo una imagen procedente de Ariosto (*Orlando furioso*) y una posible reminiscencia de Marullo (*Epigramas*, I, XXV), carece de fuentes precisas.

1-4 'No las odiosas armas francesas, puestas en contra del airado pecho, ni los tiros y saetas ponzoñosas en los muros defendidos con munición'; véase Marullo, *Epigramas*, I, XXV, 1-2: «non ego tela, non ego enses, / non incendia pestilentiasve...».

6-8 'ni aquel fiero ruido (de la pólvora) que parece imitado (*contrahecho*) de aquel (el del rayo) que fue hecho o forjado para Júpiter por las artificiosas manos de Vulcano'.

9 'aunque yo más me exponía'.

11 Entiéndase: 'privarme una sola hora de las previstas por el hado'.

12 *infición* ('infección, contaminación') *de aire*: la 'peste', a la que llama Virgilio, *Eneida*, III, 138: «corrupto caeli tractu» (Herrera).

14 *Parténope*: nombre mítico de la ciudad de Nápoles, que corresponde al de la sirena bajo cuya advocación se construyó la ciudad; la precisión de la muerte *tan lejos de mi tierra* forma parte de un motivo muy recurrente en los epitafios.

## SONETO XVII

Pensando que'l camino iba derecho,
vine a parar en tanta desventura,
que imaginar no puedo, aun con locura,
algo de que 'sté un rato satisfecho;
5 el ancho campo me parece estrecho,
la noche clara para mí es escura,
la dulce compañía amarga y dura,
y duro campo de batalla el lecho.
Del sueño, si hay alguno, aquella parte
10 sola qu'es imagen de la muerte
se aviene con el alma fatigada.
En fin, que, como quiera, 'stoy de arte,
que juzgo ya por hora menos fuerte,
aunque en ella me vi, la que es pasada.

El soneto es de fecha incierta, si bien contiene elementos de la primera época.

El poeta vive en una profunda tristeza que no puede arrancar ni con la locura: sólo halla descanso en el sueño en tanto le sugiere la muerte y considera el momento inmediatamente anterior menos angustioso que el presente.

El estado anímico, de honda insatisfacción, parece sugerido por Petrarca, especialmente en los versos 7-11.

[4] *algo*: como complemento directo de *imaginar*, que antecede al verbo negativo *no puedo*, «es quizá más lógico que no se sustituya por la forma negativa [*nada*]» (E.L. Rivers).

[9-11] 'sola aquella parte del sueño, si hay alguno, que es imagen de la muerte se corresponde (*se aviene*) con el alma fatigada'; el sueño, cuando el poeta puede conciliarlo, resulta el mejor aliado (véase égloga II, 34-37). La lucha interior está expresada de manera muy parecida a Petrarca, *Canzoniere*, CCXXVI, 7-11: «e 'l ciel seren m'è fosco, / e duro campo di battaglia il letto. / Il sonno è veramente, qual uom dice, / parente de la morte, e 'l cor sottragge...», y también a Garci Sánchez de Badajoz, *Lecciones de Job*, 372-376: «Los cuales y no dormir / tornaron la noche día / y el día cuando no's vía... / noche oscura se volvía»; la conocidísima idea del sueño como imagen de la muerte se presenta afín a Ovidio, *Amores*, II, IX, 41: «Stulte, quid est somnus, gelidae nisi mortis imago».

[12-14] *'stoy de arte... pasada*: 'estoy de tal manera, que incluso me parece hora menos grave o dolorosa ... la que ya ha pasado'.

## SONETO XVIII

Si a vuestra voluntad yo soy de cera
y por sol tengo solo vuestra vista,
la cual a quien no inflama o no conquista
con su mirar es de sentido fuera,
5 ¿de dó viene una cosa que, si fuera,
menos veces de mí probada y vista,
según parece que a razón resista,
a mi sentido mismo no creyera?
Y es que yo soy de lejos inflamado
10 de vuestra ardiente vista y encendido
tanto, que en vida me sostengo apenas;
mas si de cerca soy acometido
de vuestros ojos, luego siento helado
cuajárseme la sangre por las venas.

Podría atribuirse a cualquiera de las dos épocas en que se considera dividida la poesía de Garcilaso.

Los ojos de la amada encienden de lejos el alma del poeta, fenómeno carente de una explicación racional al que éste sólo da crédito porque se repite cada vez que la mira; de cerca, en cambio, esos mismos ojos le hielan la sangre.

El alma inflamada por la mirada de una mujer es uno de los motivos favoritos de la lírica amorosa desde los poetas griegos; Garcilaso se atiene fundamentalmente a Petrarca.

[1] *de cera*: 'blando, fácil de derretir'; Petrarca, *Canzoniere*, CCVII, 32: «ed io, che son di cera, al foco torno».

[4] *de sentido fuera*: 'fuera de sentido, sin sentido, loco'.

[5-8] '¿De dónde procede una cosa que, si fuera menos veces probada y vista por mí, según parece que se opone a razón (*que a razón resista*), yo no creyera a mi mismo sentido?'; *sentido* podría aludir al *sensus comunis*, la primera de las potencias del alma sensitiva, identificada a veces con la *phantasia* (véase soneto III, 6), y «medio entre los otros sentidos y el entendimiento» (Herrera); las dudas están inspiradas en Petrarca, *Canzoniere*, CXXXIII, 7-8: «da voi sola procede... / il sole e 'l foco e 'l vento ond'io son tale».

[9-14] El motivo se halla en Petrarca, *Canzoniere*, CXCIV, 14: «ché da lunge mi struggo e da presso ardo»; en Ariosto, *Rime*: «Che certo io so, che quel che perde il core, / lontan' arder solea per questi rai; / et io che gli son presso, agghiaccio et tremo»; y en Boscán, I, XIV, 29-30 («presento de vos me yelo / y ausente me quemo luego»).

[11] 'tanto que apenas me mantengo con vida'.

[13] *luego*: 'inmediatamente'.

## SONETO XIX

Julio, después que me partí llorando
de quien jamás mi pensamiento parte
y dejé de mi alma aquella parte
que al cuerpo vida y fuerza 'staba dando,
5 de mi bien a mí mesmo voy tomando
estrecha cuenta, y siento de tal arte
faltarme todo'l bien, que temo en parte
que ha de faltarme el aire sospirando.
Y con este temor mi lengua prueba
10 a razonar con vos, oh dulce amigo,
del amarga memoria d'aquel día
en que yo comencé como testigo
a poder dar, del alma vuestra, nueva
y a sabella de vos del alma mía.

Dada la identidad del destinatario, es fácil situarlo en el período napolitano, a pesar de haber querido leerse el nombre de Isabel en el último verso.

Garcilaso recuerda a Giulio Cesare Caracciolo, famoso poeta napolitano, el día en que ambos se separaron de sus respectivas amadas y empezaron a intercambiarse noticias sobre cada una de ellas (porque la del uno estaba donde el otro y viceversa). El poeta se basa en expresiones y conceptos habituales en las piezas tituladas *A una partida* (véase copla IV y égloga II, 25-30): el poliptoton con el verbo *partir* y la idea clásica de que el alma del amante vive no donde anima sino donde ama.

Carece de un modelo específico, si bien presenta reminiscencias tanto de Petrarca como de los poetas de cancionero; el poliptoton con el verbo *partir*, especialmente en rima, podría estar inspirado en Sannazaro, *Rime*, LXII: «Mentre a mirar vostri occhi intento i sono, / Madonna, ogni dolor da mi se *parte* / e sento amor ne l'alma a parte a *parte*... // Ma poi che 'l caro e gratioso dono / togliendo a me volgete ad altra *parte* / per viver mi bisogna usar nuova *arte*...» También Petrarca dirige una petición similar a su amigo Senuccio, cuya muerte lamenta: «a la mia donna puoi ben dire in quante / lagrime io vivo» (*Canzoniere*, CCLXXXVII).

3-4 El poeta deja a su amada, a la que considera la mejor parte de su alma, la que daba vida a su cuerpo, en correspondencia literal con Petrarca, *Canzoniere*, XXXVII, 51-52: «...il giorno ch'io / lassai di me la miglior parte a dietro»; otros han entendido *aquella parte de mi alma que...* como una perífrasis del 'corazón' (Herrera), sede de los espíritus vitales, responsables de la respiración y la combustión (véase égloga II, 559), quizá aludidos más abajo (*que ha de faltarme el aire sospirando*): según ello, el poeta habría dejado su corazón donde ama, recordando una idea clásica difundida en el

Renacimiento a través de un adagio de Erasmo.

El juego de palabras inicial entre *partí* y *parte* se halla de forma más atenuada en Petrarca, *Canzoniere*, CCIX, 1-2: «I dolci colli ov'io lasciai me stesso, / partendo onde partir già mai non posso»; y también en Garci Sánchez de Badajoz, *Coplas*, 31, 4-9: «Y aunque me parto no parte / lo que yo so propiamente...».

5-6 *de mi bien... cuenta*: voy examinando rigurosamente mi bien para mí mismo; se ha subrayado en el v.5 la aliteración de bilabiales (*m*, *b* y *v*), citando varios antecedentes literarios.

6 *de tal arte*: de tal manera, hasta tal punto.

11-14 '...de aquel día en que yo comencé ... a poder dar noticias de vuestra dama y a recibirlas de vos de la mía' (en *y a sabella* se ha querido ver un posible juego de palabras con *Isabella*); «Garcilaso llegó donde estaba el alma (que es la dama) de Julio y Julio quedó donde estaba la de Garcilaso» (Brocense). El intercambio de noticias respectivas se ha querido ver formulado en coincidencia con Cicerón, *Somnium Scipionis*, 1: «Ego illum de suo regno, ille me de nostra republica percunctatus est».

## SONETO XX

Con tal fuerza y vigor son concertados
para mi perdición los duros vientos,
que cortaron mis tiernos pensamientos
luego que sobre mí fueron mostrados.
5 El mal es que me quedan los cuidados
en salvo destos acontecimientos,
que son duros y tienen fundamientos
en todos mis sentidos bien echados.
Aunque por otra parte no me duelo,
10 ya qu'el bien me dejó con su partida,
del grave mal que en mí está de contino;
antes con él me abrazo y me consuelo,
porque en proceso de tan dura vida
ataje la largueza del camino.

Carece de datos específicos como para poder fecharlo con alguna seguridad.
El poeta describe el dolor actual equiparando sus *pensamientos* a un edificio, del cual los *duros vientos* se han llevado los *tiernos*, dejando las penas (*cuidados*) arraigadas en todos sus sentidos; pero considera que, con su partida, la amada le dejó un bien: las continuas penas le traerán la muerte, que acabará con una vida llena de sufrimientos; véase Ausias March, XXVII, IV, 27 y 30: «e per contrast de dos vents no discor ... e són discorts en llur acordament».

[1] *son concertados*: 'se han puesto de acuerdo'. En la poesía petrarquista es habitual la imagen de los *contrari venti*, que Garcilaso adopta dándole un sentido diferente, en consonancia con una idea que aparece en el *Tractado de Arnalte y Lucenda* de Diego de San Pedro: «todos los males en mi triste ánima asiento hicieron, y en tal manera cercado me tienen, que aunque el bien a mi mal combatiese, ni por miras mirando, ni por escalas, a él llegar se podría...».

[4] *luego que*: 'en el momento en que'.

[5-8] 'El mal consiste en que las penas (*cuidados*) quedaron a salvo de los *duros vientos* (*destos acontecimientos*), al ser aquéllas duras y haber hecho tan profundos cimientos (*fundamientos... bien echados*) en todos mis sentidos'.

[7] *que*: el antecedente no es *acontecimientos*, sino *cuidados*.

[9-14] 'Aunque por otra parte no me duelo, ya que mi amada con su partida me dejó el bien del grave mal que está continuamente (*de contino*) en mí; a él me abrazo y con él me consuelo, para que en el proceso de vida tan dura, la muerte corte o abrevie su largo camino (*ataje la largueza del camino*)'; nótense ciertas coincidencias con Il Cariteo, *Rime*, CXX, 5-14: «Parte di me non è senza dolore, / et la penna con l'alma è tanto unita... / Non allungare il fin del fine mio, / ché, fuggendo il morir, fuggi il riposo».

## SONETO XXI

Clarísimo marqués, en quien derrama
el cielo cuanto bien conoce el mundo,
si al gran valor en qu'el sujeto fundo
y al claro resplandor de vuestra llama
5 arribare mi pluma y do la llama
la voz de vuestro nombre alto y profundo,
seréis vos solo eterno y sin segundo,
y por vos inmortal quien tanto os ama.
Cuanto del largo cielo se desea,
10 cuanto sobre la tierra se procura,
todo se halla en vos de parte a parte;
y, en fin, de solo vos formó natura
una estraña y no vista al mundo idea
y hizo igual al pensamiento el arte.

Con independencia de la identidad del destinatario, debe de corresponder a los años que Garcilaso estuvo en Italia.

El personaje a quien va dirigido el poema podría identificarse con Pedro de Toledo, marqués de Villafranca y virrey de Nápoles, o con Alfonso Dávalos, márques del Vasto, casado con Ana, hija de Fernando I de Aragón. Dada la importancia que tuvo en la vida del poeta, la crítica se ha decantado por don Pedro, si bien en la ponderación del nombre podría leerse el de Alfonso: «*al*to y pro*fundo*» (v. 6) equivale en catalán a 'Alt i fons' ('Alfons'), según un tipo de anagrama bastante frecuente a partir del nombre de Laura en Petrarca, *Canzoniere*, V, 1-3 y 9 («Quando io movo i sospiri a chiamar voi, / LAUdando s'incomincia udir di fore... / Così LAUdare e REverire insegna»).

Se trata de un soneto panegírico, que sigue el esquema de «los sonetos en elogio de una dama como obra maestra de Dios o de la naturaleza» (J. Alcina). La alabanza del *marqués* coincide en algunos aspectos con la de Alonso Dávalos en Ariosto, *Orlando furioso*, XV y XXXVII.

[1] *clarísimo*: 'ilustrísimo, excelentísimo'.

[3] *en qu'el sujeto fundo*: en que baso la materia [de mi poema] (quizá pueda pensarse en otra referencia al nombre del marqués: *fundo*); del marqués del Vasto se dice en Ariosto, *Orlando furioso*, XXXVII, XIII, 5-8: «C'è il mio signor del Vasto, a cui non solo / di dare a mille Atene... / di sé materia basta, ch'anco accenna / volervi eterne far con la sua penna».

[4] *llama*: se ha interpretado como una metáfora del 'alma'.

[5-8] 'si al gran valor... y al claro resplandor... llegara mi pluma, y (llegara) a donde la llama la voz de vuestro nombre, vos seréis eterno y sin igual (*sin segundo*), y yo, que tanto os amo, seré inmortal gracias a vos'; rasgos semejantes se destacan del marqués del Vasto en Ariosto, *Orlando furioso*,

XXXIII, XXVII, 7-8, y XV, XXIX, 1-2: «un cavalliero, a cui sarà secondo / ogn'altro che sin qui sia stato al mondo» y «Veggio tanto il valor, veggio la fede / tanta d'Alfonso (che 'l suo nome è questo)...»; Garcilaso vuelve a usar la expresión *sin segundo* para referirse al cargo que ocupó don Pedro de Toledo en Nápoles (égloga I, 9), y para ponderar la personalidad del padre de don Fernando (égloga II, 1217).

[9] *largo*: 'generoso'.

[12-14] 'y... naturaleza concibió de vos una idea o ejemplar único y la puso en práctica en vos'; *idea* se define, en un sentido neoplatónico, como «forma, figura y representación primera de las cosas» (Herrera).

## SONETO XXII

Con ansia estrema de mirar qué tiene
vuestro pecho escondido allá en su centro
y ver si a lo de fuera lo de dentro
en aparencia y ser igual conviene,
5 en él puse la vista, mas detiene
de vuestra hermosura el duro encuentro
mis ojos; y no pasan tan adentro,
que miren lo qu'el alma en sí contiene.
Y así se quedan tristes en la puerta,
10 hecha, por mi dolor, con esa mano,
que aun a su mismo pecho no perdona:
donde vi claro mi esperanza muerta
y el golpe, que en vos hizo amor en vano,
*non esservi passato oltra la gona.*

Es de fecha incierta, por más que el broche del último verso se ha creído más verosímil en alguna de las estancias del poeta en Italia, bien la de 1529-1530, bien la de 1532-1536.

El soneto presenta una situación ambigua, suscitada por el doble sentido de la palabra *pecho*: 'seno femenino' o 'corazón'. El poeta fija los ojos en el pecho de la amada, a quien posiblemente ha sorprendido desvestida, intentando escudriñar las interioridades de su alma; pero no lo consigue, al interponerse la belleza física de la dama y la mano con que ésta tapa su pecho. El poeta acaba lamentándose que con su mirada no haya podido herir el corazón de la amada.

Los comentaristas intentaron reconstruir la escena que pudo inspirar el soneto: «Parece que la topó algún día descompuesta y descubierto el pecho, y ella, pesándole dello, acudió con la mano a cubrillo y hirióse con algún alfiler de la beatilla en él, de lo cual el poeta se duele» (Brocense); «Parece que, yendo a ver a su señora, que tenía descubierto los pechos, puso los ojos en ellos... hasta que ella advertida puso la mano. O fue que ella descubrió los lazos de la gorguera, que es lo que llama puerta... O por ventura alaba a la mano, que era tal, que se enamoró de ella, y por eso perdió él la esperanza, si ya no entiende por el desdén con que la cubrió» (Herrera).

Los elementos del poema están desarrollados a partir de varios lugares de Petrarca, especialmente, *Canzoniere*, LXX, 41-50

[2] *centro*: podría estar refiriéndose al 'pezón' del pecho como al interior del corazón (véase égloga II, 1641-1642: «y siendo dentro / en el íntimo centro allá del pecho»).

[3-4] 'y comprobar si lo de fuera se corresponde en apariencia... con lo de dentro'.

[5-7] *mas detiene... mis ojos*: 'pero el duro encuentro de vuestra hermosura

detiene a mis ojos'; la belleza física, como se aclara a continuación, ha impedido a los ojos del poeta contemplar el alma de su amada.

9-10 *puerta* puede entenderse tanto en el sentido normal (la mano extendida a modo de *puerta* impediría la entrada de los ojos del poeta) como en el más técnico de 'accesorio o adorno del vestido', consistente en una pequeña abertura a la altura del pecho (la mano extendida sobre el pecho hace de *puerta* del vestido); también podría interpretarse '*puerta* o adorno hecho por su mano' (en tal caso, la dama no habría tenido que ocultar su pecho con la mano). La *mano* de la amada como obstáculo de la vista del amante se halla en Petrarca, *Canzoniere*, XXXVIII, 12-14: «Et d'una bianca man anco mi doglio... / et contra gli occhi miei s'è fatta scoglio»; y LXXII, 55-60 : «Torto mi face il velo / et la man che sì spesso s'atraversa... / et gli occhi...».

11 Entiéndase: 'porque con ella no ha permitido al pecho gozar de la gloria de su belleza' (la *mano* distrae la atención del poeta, que la tenía puesta en el *pecho*) o, menos probablemente, 'porque, al taparlo, le impidió disfrutar del fresco del aura' (Herrera).

13 *golpe*: la mirada del poeta, cuyo amor a través de los ojos no ha alcanzado el pecho de la dama; la imagen se halla en Petrarca, *Canzoniere*, XXIII, 33 («infin allor percossa di suo strale»), y 72-73 («Questa, che col mirar gli animi fura, / m'aperse il petto, e 'l cor prese con mano»).

14 'no haberos pasado más alla de la bata'; corresponde a un verso de Petrarca, *Canzoniere*, XXIII, 34; no era extraño, desde la literatura clásica, la introducción de uno o varios versos en otra lengua, por más que tuviera desde Herrera grandes detractores en la época.

## SONETO XXIII

En tanto que de rosa y d'azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
con clara luz la tempestad serena;
5 y en tanto que'l cabello, que'n la vena
del oro s'escogió, con vuelo presto
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena:
coged de vuestra alegre primavera
10 el dulce fruto, antes que'l tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre.
Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera
por no hacer mudanza en su costumbre.

La fuente de inspiración y la plasticidad de sus descripciones se explican mejor en la época napolitana.

El soneto desarrolla el tópico clásico del *collige, virgo, rosas* y el *carpe diem*: la invitación a una muchacha a gozar de su juvenil belleza, antes de la llegada de la vejez. El canon de la belleza femenina se cifraba en los colores rojo y blanco, que compendiaban la sensualidad (la rosa) y la honestidad (la azucena).

Garcilaso se basa directamente en un soneto de Bernardo Tasso, *Gli amori* (Venecia, 1534), fol. 65r, de quien calca la estructura sintáctica («Mentre ... Mentre ... Cogliete...»), también imitada por Góngora («Mientras por competir con tu cabello...»); no es tan clara la influencia de Bembo, *Rime*, V («Crin d'oro crespo e d'ambra...»).

[2] *gesto*: 'rostro'.

[3] *ardiente*: en correlación con *rosa*, símbolo de la sensualidad, y en contraposición a *azucena*, que se corresponde con *honesto*; nótese la reminiscencia de Teócrito, *Idilios*, IV: «Nunc iterum claro coelum splendore serenat».

[5-7] 'y en tanto que el rubio cabello, escogido entre las hebras de un filón de oro (*en la vena del oro*), el viento mueve, esparce y desordena alrededor del hermoso cuello blanco, erguido (*enhiesto*)'; se trata de una imagen sensual.

[9] La invitación al goce está formulada de forma idéntica a Ausonio, *De rosae*, v. 49 («Colligo, virgo, rosas...»), y a Bernardo Tasso, *Gli amori*, fol. 65 («cogliete, o giovenette, il vago fiore / dei vostri più dolci anni...»).

[10] *airado*: 'enojado'; pero también 'desapacible'; la referencia al invierno (vejez), en contraposición a la primavera (juventud) se halla en Tasso.

[11] *cumbre*: 'cima', que se cubrirá de nieve en invierno, y 'cabeza', que se tornará canosa.

[13-14] 'la edad ligera lo cambiará todo, ya que ella no cambia en su manera de proceder'; la expresión *por no*

*hacer mudanza en su costumbre* fue censurada por Herrera, para quien su sentido proverbial no resultaba apropiado al tema filosófico del soneto; la *edad ligera* es el tiempo presuroso, al que se solía representar con alas. Es más que probable la reminiscencia de Virgilio, *Bucólicas*, IX, 51: «omnia fert aetas».

## SONETO XXIV

Illustre honor del nombre de Cardona,
décima moradora de Parnaso,
a Tansillo, a Minturno, al culto Tasso
sujeto noble de imortal corona,
5 si en medio del camino no abandona
la fuerza y el espirtu a vuestro Laso,
por vos me llevará mi osado paso
a la cumbre difícil d'Elicona.
Podré llevar entonces sin trabajo,
10 con dulce son qu'el curso al agua enfrena,
por un camino hasta agora enjuto,
el patrio, celebrado y rico Tajo,
que del valor de su luciente arena
a vuestro nombre pague el gran tributo.

Perteneciente a la época napolitana, está dedicado a doña María de Cardona, marquesa de Padula y poetisa del círculo de Garcilaso en Italia. Se trata de una pieza panegírica en más de un aspecto inspirada por las composiciones de otros poetas a la misma dama.

[2] La consideración de doña Maria como la décima musa (*décima moradora de Parnaso*) se halla también en Giovan Battista Pino, *Il trionfo di Carlo Quinto* (1536): «Oh de la stirpe e il nome di Cardona... / Calliope, Urania, Erato, Euterpe e Clio / con l'altre quattro lor degne sorelle»; la licencia, aplicada a otras poetisas, se remonta a Platón: «Sappho Pieris est decima».

[3-4] 'materia noble que merece inmortal corona para Tansillo, Minturno, el culto Tasso', poetas italianos, amigos de Garcilaso, que escribieron sobre doña María; los comentaristas antiguos parecen interpretar: 'materia noble... junto a Tansillo...'.

[6] El poeta juega con el sentido de su primer apellido (*Laso*), que en latín e italiano equivale a 'cansado, debilitado'; el mismo juego de palabras había introducido Tansillo: «Così soleva far Garcilasso / mentre fra noi si stette, e non si vide / fastidito del mondo, non già lasso»; y Cosme Anisio, *Poemata*: «tibi nomen, istud indidit, / vel quod Pelasgi sic pilosum nominant, / Catumque sicco corde, denso pectore, / vel lassa nunquam beneficii est dandi domus / tua...».

[8] *Elicona*: Helicón, monte de Beocia donde habitan las musas; Garcilaso utiliza la forma italiana, documentada, por ejemplo, en Petrarca, *Canzoniere*, VII, 8 («chi vol far d'Elicona nascer fiume»), y XXVIII, 40 («dottrina del santissimo Elicona»).

[10] 'con dulce son que refrena el curso del agua', imitando los poderes de la música de Orfeo (véase soneto XV, canción V y égloga II).

[12-13] *patrio*: porque el Tajo pasa por Toledo, el lugar donde nació el poeta

(su *patria*); *rico*: porque, según era fama (véase égloga III, 105-108), el río arrastraba pepitas de oro entre sus arenas (*luciente arena*).

[14] El poeta, gracias al poder de su música (véase n. 10), podrá llevar el río Tajo por un nuevo cauce (*por un camino hasta agora enjuto*) para con su riqueza ir a pagar tributo al nombre de la dama.

## SONETO XXV

¡Oh hado secutivo en mis dolores,
cómo sentí tus leyes rigurosas!
Cortaste'l árbol con manos dañosas
y esparciste por tierra fruta y flores.
5 En poco espacio yacen los amores,
y toda la esperanza de mis cosas,
tornados en cenizas desdeñosas
y sordas a mis quejas y clamores.
Las lágrimas, que en esta sepultura
10 se vierten hoy en día y se vertieron,
recibe, aunque sin fruto allá te sean,
hasta que aquella eterna noche escura
me cierre aquestos ojos que te vieron,
dejándome con otros que te vean.

Reproduce el lamento del poeta ante la sepultura de su amada, a la que la crítica ha identificado con Isabel Freyre (por tanto se suele considerar posterior a 1534), cuya tumba el poeta podría haber visitado en uno de sus viajes a España. En el primer cuarteto, se interpela al hado como responsable de la muerte de la amada, a quien en los tercetos se hace ofrenda de las lágrimas. El soneto se cierra con una afirmación del amor más allá de la muerte, «cuando los ojos físicos, ya cerrados, permitan la contemplación eterna de la dama» (A.L. Prieto de Paula).

Garcilaso compone una pieza originalísima a partir de unas cuantas reminiscencias de Sannazaro y Petrarca, combinadas con Virgilio.

[1] *hado secutivo*: 'destino ejecutor, implacable'.

[2] *leyes rigurosas*: «por la dureza de la muerte, que es inexorable y que nunca se muda» (Herrera). La imagen de la muerte parece arrancar del sueño presagio que cuenta Sannazaro, *Arcadia*, XII, 7-8: «mi parea trovare tronco da le radici, con le frondi e i fiori e i frutti sparsi per terra ... le inique Parche con le violente securi averlo tagliato».

[5-6] La descripción de la sepultura de la amada está inspirada por Petrarca, *Canzoniere*, CCCXXXI, 46-47: «or mie speranze sparte / à Morte, e poca terra il mio ben preme»; y, más secundariamente, por Cartagena, *Otra suya a una sepultura*, 5-6: «Cárcel que tiene escondida / mi esperanza dentro en ella» (*Cancionero general*, fol. LXXXVIIIr).

[7] La mención de las *cenizas* se ha querido ver como una alusión a la costumbre de quemar a los muertos, que Garcilaso podría estar recordando a través de los elegíacos latinos, como Tibulo, *Elegías*, II, VI, 33-34 («Illius ad tumulum fugiam supplexque sedebo / et mea cum muto fata querar cinere»), o Propercio, *Elegías*, II, XIII, 31 («Deinde, ubi suppositus cinerem me fecerit ardor...»); la voz *tornados* sonaba a arcaísmo, poco conveniente «en ver-

sos elegantes y suaves» (Herrera).

[11] *recibe*: imperativo dirigido a la difunta; el ofrecimiento de las lágrimas podría hacerse eco de la antigua costumbre de poner «en los sepulcros de los que amaban redomillas de lágrimas» (Tamayo).

[12-14] El poeta, al morir, espera dejar los ojos mortales y recibir otros con que poder ver a la amada en el más allá; no cabe inferir de todo ello el reflejo de la creencia cristiana en la resurrección del cuerpo. Podría haber una reminiscencia de Virgilio, *Eneida*, X, 746: «in aeternam clauduntur lumina noctem» (Tamayo).

## SONETO XXVI

Echado está por tierra el fundamento
que mi vivir cansado sostenía.
¡Oh cuánto bien s'acaba en solo un día!
¡Oh cuántas esperanzas lleva el viento!
5 ¡Oh cuán ocioso está mi pensamiento
cuando se ocupa en bien de cosa mía!
A mi esperanza, así como a baldía,
mil veces la castiga mi tormento.
Las más veces me entrego, otras resisto
10 con tal furor, con una fuerza nueva,
que un monte puesto encima rompería.
Aquéste es el deseo que me lleva
a que desee tornar a ver un día
a quien fuera mejor nunca haber visto.

Se le han asignado muchas fechas; pero, por sus semejanzas con la canción III y el soneto IV, se ha situado entre febrero y julio de 1532.

El desdén (más que la muerte) de la amada desencadena en el poeta una lucha interior entre la rendición definitiva a la desdicha y el deseo de volverla a ver (quizá, como en el soneto anterior, con los ojos inmortales).

La pieza asimila perfectamente varios motivos petrarquescos, sin perder nunca su identidad.

[3] La idea del bien de muchos años que se esfuma en un momento parece sugerida por varios lugares de Petrarca, *Canzoniere*, CCLXIX, 13-14 («com' perde agevolmente in un matino / quel che 'n molti anni a gran pena s'acquista!»), y CCCXVII, 7-8 («Ai, Morte ria, come a schiantar se' presta / il frutto de molt'anni in sì poche ore!»); pero aparece también en Estacio, *Silvas*, II, 54 («cuncta in cineres gravis intulit hora»).

[4] La imagen podría proceder directamente de Petrarca, CCCXXIX, 8 («quante speranze se ne porta il vento!»), si bien aparece documentada en la literatura latina, desde Ovidio a Plinio.

[7] *como a baldía*: 'como a tierra estéril, como a algo inútil'; se aplica a la esperanza, «que por mucho que se castigue con el arado del tormento no produce fruto alguno» (Rivers); podría haber una reminiscencia de Propercio, *Elegías*, II, XI, 2: «laudet, qui sterili semina ponit humo».

[11] *un monte... rompería*: «metáfora del ímpetu y encendimiento del deseo» (Herrera); véase, además, soneto IV, verso 10.

[12-14] El deseo de volver a ver a la amada está expresado como en Petrarca, *Canzoniere*, CCCXII, 13-14: «ch'i' chiamo il fine, per lo gran desire / di riveder cui non veder fu 'l meglio».

## SONETO XXVII

Amor, amor, un hábito vestí,
el cual de vuestro paño fue cortado;
al vestir ancho fue, mas apretado
y estrecho cuando estuvo sobre mí.
5 Después acá de lo que consentí,
tal arrepentimiento m'ha tomado,
que pruebo alguna vez, de congojado,
a romper esto en que yo me metí;
mas ¿quién podrá deste hábito librarse,
10 teniendo tan contraria su natura,
que con él ha venido a conformarse?
Si alguna parte queda, por ventura,
de mi razón, por mí no osa mostrarse,
que en tal contradición no está segura.

Las numerosas rimas agudas (esgrimidas para cuestionar su autenticidad) y el tono cancioneril obligan a pensar en una fecha bastante temprana.

El poeta describe el amor como un vestido que le oprime y que no puede quitarse (o como una costumbre que le esclaviza y que no puede dejar); la causa es la alianza o conformidad entre él y su razón.

El arranque reproduce bastante a la letra unos versos de Ausias March, quien en otras composiciones sigue utilizando el concepto de *ábit*, seguramente tomado de la filosofía escolástica (véase la nota a los vv. 1-4).

3-4 'al ponérmelo me estaba ancho, pero una vez lo llevaba sobre mí me estuvo estrecho y apretado'. Todo este primer cuarteto es traducción bastante literal de Ausias March, LXXVII, IV, 25-28: «Amor, amor, un àbit m'é tallat / de vostre drap, vestint-me l'esperit; / en lo vestir, ample molt l'é sentit, / e fort estret quant sobre mi·s posat»; *hábito*, al igual que en el soneto V, puede entenderse como 'vestido' (el poeta se ha hecho un traje con la tela de amor que acaba oprimiéndole) o 'costumbre', sin descartar una alusión al término técnico *habitus*, que desde Aristóteles se identifica con una cualidad del alma, adquirida y difícilmente modificable (el poeta ha vestido su alma con esa cualidad y, por mucho que lo intenta, no consigue desprenderse de ella).

5-8 'Desde el momento (*después acá*) en que consentí en vestir este *hábito*, me ha sobrevenido (*m'ha tomado*) tal arrepentimiento, que intento (*pruebo*)... romper esto que me puse y me oprime'; el poeta intenta en vano gastar y destrozar el vestido que lleva puesto, pero también intenta escapar a la costumbre amorosa que le esclaviza.

9-11 '¿quién podrá librarse de este vestido, después de haberse adaptado perfectamente a él, a pesar de tener una hechura o forma contraria?' ('¿quién podrá librarse de esta costumbre o cualidad, tras sujetarse a ella, a pesar de

ser contraria a su (primera) naturaleza?'). Los tercetos también parecen —aunque menos estrechamente— inspirarse en Ausias March, II, IV, 33-36: «Ma volentat ab la rahó s'envolpa / e fan acort, la qualitat seguint, / tals actes fent qu·l cors és de fallint...».

12-14 'Si, por azar (*por ventura*), alguna parte queda de mi natura (la propia de un ser racional), no se atreve a mostrarse en mí, porque no está segura tras haberse asimilado al vestido que me he puesto (o en la *contradición* de haber asimilado mi naturaleza racional con la irracional del vestido que llevo puesto)'.

*contradición*: propiamente 'lo contrario a su propia naturaleza'; la del poeta es haber conformado su *natura* racional con el *hábito* del amor.

## SONETO XXVIII

Boscán, vengado estáis, con mengua mía,
de mi rigor pasado y mi aspereza,
con que reprehenderos la terneza
de vuestro blando corazón solía;
5 agora me castigo cada día
de tal selvatiquez y tal torpeza,
mas es a tiempo que de mi bajeza
correrme y castigarme bien podría.
Sabed qu'en mi perfeta edad y armado,
10 con mis ojos abiertos, m'he rendido
al niño que sabéis, ciego y desnudo.
De tan hermoso fuego consumido
nunca fue corazón; si preguntado
soy lo demás, en lo demás soy mudo.

A partir de la referencia a la *perfeta edad* del poeta (v. 9), se ha fechado en torno a 1535 o 1536, dentro del período napolitano.

El poeta, que había recriminado a Boscán su blando corazón, le confiesa ahora con vergüenza haber sucumbido a la fuerza del amor; pero, como buen amante cortés, no desvela la identidad de la dama; Petrarca dirige un soneto a su amigo y poeta, Sennuccio del Bene, para confesarle que aún sigue enamorado: «Sennuccio, i' vo' che sappi in qual manera / trattato sono...» (CXII, 1-2).

[1] *mengua*: 'descrédito, vergüenza'.

[6] *selvatiquez*: 'tosquedad, grosería, descortesía'; es una forma influida por el vocablo italiano *selvatichezza*.

[9] *en mi perfeta edad*: 'en la plenitud de mi vida'; se cifraba en los treinta y cinco años, según una tradición que llega al Renacimiento; para otros críticos, *perfeta edad* debe identificarse, no como edad fisiológica, sino con la mayoría de edad o con el momento del inicio de la carrera poética y amorosa del poeta, hacia 1526, «cuando encuentra al endecasílabo y a Isabel» (A. Prieto).

[11] *niño... desnudo*: perífrasis de Cupido, dios del amor, a quien los autores clásicos describían 'niño y desnudo', pero nunca 'ciego'.

[12-13] La imagen del corazón incendiado aparece en la elegía II, 151-153, y, a pesar de contar con numerosos antecedentes, se inspira en Horacio, *Epodos*, XIV.

[13-14] *si preguntado... mudo*: 'si me preguntan por otros detalles, no digo nada sobre ellos'; el poeta cumple con un precepto del cortesano, que obliga al amante a guardar silencio, como, por ejemplo, recuerda Ausias March, XLIX, III, 24: «Amor li plau que perda lo parlar».

## SONETO XXIX

Pasando el mar Leandro el animoso,
en amoroso fuego todo ardiendo,
esforzó el viento, y fuése embraveciendo
el agua con un ímpetu furioso.
5 Vencido del trabajo presuroso,
contrastar a las ondas no pudiendo,
y más del bien que allí perdía muriendo
que de su propia vida congojoso,
como pudo, 'sforzó su voz cansada
10 y a las ondas habló d'esta manera,
mas nunca fue su voz dellas oída:
«Ondas, pues no se escusa que yo muera,
dejadme allá llegar, y a la tornada
vuestro furor esecutá en mi vida».

De tema mitológico, como los sonetos XI, XIII y XXIII, debe de pertenecer a la época napolitana; contiene, además, un verso común a la égloga II.

Leandro atravesaba cada noche el Helesponto a nado, guiado por una lámpara que su amada Hero encendía en lo alto de su casa; pero, en una noche de tempestad, que apagó la lámpara, no pudo alcanzar la costa; y, al día siguiente, las olas arrojaron su cadáver al pie de la torre de Hero, quien se precipitó al vacío.

Garcilaso parafrasea un conocido epigrama de Marcial, *De spectaculis*, XXV: «Cum peteret dulces audax Leandrus amores, / et fessus tumidis iam premeretur aquis, / sic miser instantes affatus dicitur undas: / 'Parcite dum propero, mergite dum redeo'». El primer dístico se corresponde casi exactamente con los cuartetos, mientras el segundo equivale a los tercetos.

[2] La pasión de Leandro está descrita en coincidencia con Virgilio, *Geórgicas*, III, 258-259: «quid iuvenis, magnum cui versat in ossibus ignem / durus amor?»; y se corresponde con un verso de Ariosto (*Orlando*, XIX, XXVI, 8), que Garcilaso vuelve a reproducir en la égloga II, 1702.

[3] *esforzó el viento*: se desató el vendaval.

[6-8] 'no pudiendo resistir (*contrastar*) a las olas, y más preocupado (*congojoso*) por dejar, muriendo, de ver a la amada que por su propia vida'.

[12] La apelación directa a las *ondas* podría ser sugerencia de otro epigrama de Marcial, XIV, CLXXXI, 2: «Mergite me, fluctus, cum rediturus ero» (Tamayo).

[13] *tornada*: 'vuelta'; en *Las fortunas de Diana*, Lope comenta: «*Tornada* y otros vocablos que se ven en sus obras era lo que se usaba entonces».

[14] *esecutá*: 'ejecutad'.

## SONETO XXX

Sospechas que, en mi triste fantasía
puestas, hacéis la guerra a mi sentido,
volviendo y revolviendo el afligido
pecho con dura mano noche y día:
5 ya se acabó la resistencia mía
y la fuerza del alma; ya rendido
vencer de vos me dejo, arrepentido
de haberos contrastado en tal porfía.
Llevadme a aquel lugar tan espantable,
10 que, por no ver mi muerte allí esculpida,
cerrados hasta aquí tuve los ojos.
Las armas pongo ya, que concedida
no es tan larga defensa al miserable;
colgad en vuestro carro mis despojos.

Con escasos argumentos, se ha considerado escrito en ocasión de los amores napolitanos.

El poeta, asediado y torturado por los celos, pide ser llevado al lugar donde su amada le ha sido infiel para rendirse definitivamente a ellos.

1-4 Los celos han ocupado la imaginación (*fantasía*) del poeta y allí, saqueando día y noche su afligido corazón, le han declarado la guerra a su entendimiento o razón (*hacéis la guerra a mi sentido*); *sentido*: seguramente vale aquí por 'razón' o 'entendimiento', según recogen los lexicógrafos antiguos; pero no cabe descartar una referencia al *sensus communis*, cuya sede se situaba en la primera cavidad del cerebro, que recibía los *espíritus vitales* directamente del corazón (*el afligido pecho*).

8 *contrastado*: 'puesto resistencia'; con igual sentido lo emplea Petrarca, *Canzoniere*, LXXIII, 25-26: «e la ragione è morta, / che tenea 'l freno, e contrastar nol pote».

9-11 El poeta solicita ir al lugar donde la amada comete la infidelidad (*aquel lugar tan espantable*) porque hasta ahora se había negado a admitir el engaño (*que... cerrados hasta aquí tuve los ojos*).

12 *pongo*: 'depongo'.

13 *miserable*: 'abatido, sin valor ni fuerza'.

14 En los desfiles militares, los romanos celebraban las victorias colgando en sus carros los despojos de los vencidos (véase canción V, 16-20); el poeta se rinde ante los celos (*las sospechas*), en cuyo carro triunfante (*vuestro carro*) cuelga sus despojos.

## SONETO XXXI

Dentro en mi alma fue de mí engendrado
un dulce amor, y de mi sentimiento
tan aprobado fue su nacimiento
como de un solo hijo deseado;
5 mas luego dél nació quien ha estragado
del todo el amoroso pensamiento;
en áspero rigor y en gran tormento
los primeros deleites ha tornado.
¡Oh crudo nieto, que das vida al padre
10 y matas al agüelo!, ¿por qué creces
tan desconforme a aquél de que has nacido?
¡Oh celoso temor!, ¿a quién pareces?,
que aun la invidia, tu propia y fiera madre,
se espanta en ver el monstruo que ha parido.

Por su temática, la misma que la del anterior, se ha adscrito a la época napolitana, incompatible con el empleo de la alegoría, más propia de la primera etapa.

Garcilaso «describe en este soneto ... el celo, dándole por padre al amor y por madre a la envidia ... Naciendo el celo, crece el amor con daño de quien lo tiene, y así da vida al amor y mata a G.L.» (Herrera).

Basado en un soneto de Sannazaro (véase soneto XXXIX), dejó huella en dos de Tansillo; las alegorías podían haberse inspirado en Garci Sánchez de Badajoz, *Lecciones de Job*, 388-393: «Al deseo diré padre / de mi cruel mal de amores, / de mis pensamientos vanos; / a la muerte llamé madre, / y a sus penas y dolores / dije: 'vos sois mis hermanos'». La contraposición *amor-celos* tiene un paralelo en Ariosto.

[4-8] El poeta ha engendrado en su alma el amor, como si se tratara de un hijo único muy deseado (*como de un solo hijo deseado*); del amor y de la envidia nacen los celos. La procedencia de los celos parece sugerida por Sannazaro, *Rime*, XXIII, 5-6: «O serpente nascosto in dolce seno / di lieti fior...».

[9-10] El cruel (*crudo*) nieto son los celos, que dan vida al padre (al amor) y matan al abuelo (al poeta).

[11] *tan desconforme*: 'tan disconforme, con una naturaleza tan contraria'; los celos crecen adoptando una naturaleza muy contraria a la de su padre, el amor.

[14] *monstruo*: del mismo modo se califica a los celos en Sannazaro, *Rime*, XXIII, 10: «o crudel mostro»; se ha sugerido la imitación de Virgilio, *Eneida*, VII, 327-328: «...odit et ipse pater Pluton, odere sorores / Tartareae monstrum» (Herrera).

## SONETO XXXII

Mi lengua va por do el dolor la guía;
ya yo con mi dolor sin guia camino;
entrambos hemos de ir con puro tino;
cada uno va a parar do no quería:
5 yo porque voy sin otra compañía
sino la que me hace el desatino;
ella porque la lleve aquel que vino
a hacella decir más que querría.
Y es para mí la ley tan desigual,
10 que aunque inocencia siempre en mí conoce,
siempre yo pago el yerro ajeno y mío.
¿Qué culpa tengo yo del desvarío
de mi lengua, si estoy en tanto mal,
que el sufrimiento ya me desconoce?

Los juegos de palabras (entre *dolor* y *guía*), las cacofonías («*do* el *dolor*», «ya yo») y las rimas agudas de los tercetos inclinan a ubicarlo en una época temprana.

La lengua del poeta, embargada por el dolor, ha acabado diciendo más de lo permitido, en contra de su voluntad, que no ha podido refrenarla por haber superado todos los límites del sufrimiento.

[3] 'ambos (mi lengua y yo) hemos de ir a tientas (*con puro tino*)'.

[5-8] 'yo porque voy sin más compañía que la que me proporciona la locura (*sino la que me hace el desatino*); mi lengua (*ella*) porque la conduce el dolor, aquel que la ha hecho hablar más de lo que quería (*aquel que vino a hacella decir más que querría*)'; parece claro el eco de Petrarca, *Canzoniere*, LXXI, 46-47: «Dolor, perché mi meni / fuor di camin a dir quel ch'i' non voglio?»'.

[9] *desigual*: 'injusta, excesiva'.

[10] 'que, aunque siempre sabe de mi inocencia...'.

[11] *yerro ajeno*: el de la lengua, que habla demasiado.

[13-14] *si... desconoce?*: 'si yo estoy tan enajenado, tan extraviado, que el sufrimiento, al que estoy tan habituado, es ya incapaz de reconocerme?'.

## SONETO XXXIII

### *A Boscán desde la goleta*

Boscán, las armas y el furor de Marte,
que, con su propia fuerza el africano
suelo regando, hacen que el romano
imperio reverdezca en esta parte,
5 han reducido a la memoria el arte
y el antiguo valor italïano,
por cuya fuerza y valerosa mano
África se aterró de parte a parte.
Aquí donde el romano encendimiento,
10 donde el fuego y la llama licenciosa
solo el nombre dejaron a Cartago,
vuelve y revuelve amor mi pensamiento,
hiere y enciende el alma temerosa,
y en llanto y en ceniza me deshago.

Dirigido a su amigo Boscán, en ocasión de la conquista de La Goleta el 14 de junio de 1535 por las tropas de Carlos V. La presencia del Emperador en Túnez evoca la de Escipión contra Cartago, cuyas llamas y cenizas adopta el poeta como imagen de su sufrimiento amoroso.

La asociación de unas ruinas con el amor de quien las contempla fue un tópico muy difundido a partir de un soneto de Castiglione («Superbi colli, e voi, sacre ruine»), que Garcilaso pudo tener en cuenta junto a otros del mismo tema, como el de Bernardo Tasso («Sacra ruina che 'l gran cerchio giri»), y, más claramente, el de Bembo, *Rime*, XXIV, dirigido a su amigo Tomaso («Tomaso, i' venni, ove l'un duce manso / fece del sangue suo vermiglio il piano...»).

[1] Podría haber un eco del comienzo apócrifo de la *Eneida*: «at nunc horrentia Martis / Arma uirumque cano»; *Marte* es el dios de la guerra (Alcina).

[2-4] 'las cuales (las *armas*) hacen que, regando el suelo de África, vuelva a florecer allí el imperio romano'.

[5] *reducido*: con el sentido etimológico de 'traído de nuevo'.

[9] *romano encendimiento*: 'ardor o arrojo de Roma'; *aterró*: 'asoló'.

[10] *licenciosa*: 'impetuosa'; su uso fue muy ponderado por Herrera, quien aduce a Ariosto, *Orlando*, XXVII, XXIV, 1-3: «licenziosa fiamma arde e camina».

[11] *Cartago*: aparte el recuerdo del incendio y destrucción de la ciudad por Escipión (véase v. 5), el poeta, secundariamente, podría tener presente la *llama* en que Dido se consumió por Eneas («et ... flamma medullas», según describe Virgilio, *Eneida*, IV, 66).

[12] 'amor daña (*vuelve*) y perturba (*revuelve*) mi pensamiento'.

[13] *temerosa*: quizá en alusión a los 'celos' o al 'deseo', al que se califica así en el soneto XII.

## SONETO XXXIV

Gracias al cielo doy que ya del cuello
del todo el grave yugo he desasido,
y que del viento el mar embravecido
veré desde lo alto sin temello;
5 veré colgada de un sutil cabello
la vida del amante embebecido
en error, en engaño adormecido,
sordo a las voces que le avisan dello.
Alegraráme el mal de los mortales,
10 y yo en aquesto no tan inhumano
seré contra mi ser cuanto parece;
alegraréme como hace el sano,
no de ver a los otros en los males,
sino de ver que dellos él carece.

La situación de absoluta libertad desde la que escribe el poeta no parece exclusiva del final de su vida, sino que puede relacionarse con otros momentos de ella, quizá anteriores al episodio napolitano.

La situación actual del poeta, liberado del yugo del amor, le permite contemplar sin ningún temor los sufrimientos de los amantes, para alegrarse no de los males ajenos sino del bien propio.

Los versos iniciales y finales siguen de cerca el principio del libro II del *De rerum natura* de Lucrecio.

1-2 *ya... desasido*: 'ya completamente he soltado del pescuezo el pesado yugo'; el *yugo* como metáfora o símbolo de la 'esclavitud del amor' se halla, por ejemplo, en Horacio, *Odas*, III, IX, 17-18: «quid si prisca redit Venus / diductosque iugo cogit aeneo».

3-4 La imagen parece sugerida por Lucrecio, *De rerum natura*, II, 1-2: «Suaue, mari magno turbantibus aequora uentis, / e terra magnum alterius spectare laborem...».

5-6 'contemplaré colgada por un delgado cabello la vida del amante embelesado en el error...'; se ha querido ver una referencia a la «historia de Damocles», sobre cuya cabeza pendía una aguda espada suspendida de una cerda (Herrera); pero podría haber una mayor afinidad con Ausias March, LVI, II, 9-10: «Amor no·l cal gemechs ne sospirs fènyer, / veent penjar son estat prim en l'ayre».○

7 El error y engaño en que vive el amante se ha interpretado como una alusión a «la fábula de las sirenas» (Herrera).

10-11 'y en esto no seré tan inhumano, en contra de mi naturaleza o manera de ser, como podría dar la impresión'.

13-14 'no de ver a los otros padecer enfermedades, sino de ver que el sano (*él*) carece de ellas'; la reflexión se inspira directamente en Lucrecio, *De rerum natura*, II, 3-4.

## SONETO XXXV

*A Mario, estando, según algunos dicen,* herido en la lengua y en el brazo*

Mario, el ingrato amor, como testigo
de mi fe pura y de mi gran firmeza,
usando en mí su vil naturaleza,
qu'es hacer más ofensa al más amigo,
5 teniendo miedo que, si escribo y digo
su condición, abato su grandeza,
no bastando su esfuerzo a su crüeza,
ha esforzado la mano a mi enemigo;
y ansí, en la parte que la diestra mano
10 gobierna y en aquella que declara
los concetos del alma, fui herido.
Mas yo haré que aquesta ofensa cara
le cueste al ofensor, ya que estoy sano,
libre, desesperado y ofendido.

Compuesto en el verano de 1535, durante la campaña de Túnez, poco antes de la conquista de La Goleta (véase soneto XXXIII). Garcilaso, según refiere Enríquez de Guzmán en una carta a su padre el conde de Alba (fechada el 22 de julio), recibió dos heridas de lanza: una de poca importancia en la boca y otra más seria —pero no excesivamente grave— en el brazo. Poco después (véase v. 13-14) escribe a su amigo Mario Galeota (véase canción V), atribuyendo la responsabilidad de las heridas al *ingrato amor*, que se ha aliado con los sarracenos para impedirle hablar y escribir sobre él (*teniendo miedo que, si escribo y digo su condición...*).

* Emplea *dicen*, quizá en alusión al testimonio de Enríquez de Guzmán y al relato de los distintos historiadores de la época.

7-8 'no siendo suficiente su esfuerzo para su crueldad (*crüeza*), ha ayudado a mi enemigo'; el *enemigo* es Barbarroja, con quien se ha aliado el *ingrato amor*.

9-11 'y así fui herido en el brazo derecho y en la lengua (*aquella que declara los concetos del alma*)'.

13-14 *ya... ofendido*: el poeta, recuperado de sus heridas (*sano, libre*), podrá vengarse hablando y escribiendo libremente sobre su *ofensor*, a quien, presumiblemente, no dejará muy bien, dado su estado de desesperación y ofensa (*desesperado y ofendido*). El *ofensor* es el *ingrato amor*, que ha ofendido al poeta, aliándose con su enemigo militar (*haré que aquesta ofensa...*).

## SONETO XXXVI

Siento el dolor menguarme poco a poco,
no porque ser le sienta más sencillo,
mas fallece el sentir para sentillo,
después que de sentillo estoy tan loco;
5 ni en sello pienso que en locura toco,
antes voy tan ufano con oíllo,
que no dejaré el sello y el sufrillo,
que si dejo de sello el seso apoco.
Todo me empece: el seso y la locura;
10 prívame éste de sí por ser tan mío;
mátame estotra por ser yo tan suyo.
Parecerá a la gente desvarío
preciarme deste mal do me destruyo:
yo lo tengo por única ventura.

El poliptoton inicial con el verbo *sentir* y el enrevesado conceptismo (propio de algunas composiciones del *Cancionero general* de 1511) sugieren una fecha temprana; se ha dudado de su autenticidad, a pesar de algunas coincidencias estilísticas con el soneto III.

El poeta, insensible al dolor después de haberlo sentido tan intensamente, está dominado por la locura, a cuyos desatinos se ha entregado con complacencia, abandonando la cordura, en términos similares a Garci Sánchez de Badajoz.

[1] *menguarme*: irme consumiendo.

[2-4] 'no porque sienta el dolor menos intenso (*más sencillo*), sino porque falta el sentido o la sensibilidad para sentirlo, después de haberme vuelto loco de tanto sentirlo'; véase Boscán, I, XVI, 46-50 («Que'l amor, / cuando hiere, es muy mejor / que sea su mal crecido, / porque se pierda el sentido / con la fuerza del dolor»).

[5-8] 'ni considero que por haberme vuelto loco a causa del dolor (*en sello*) haya alcanzado la locura; antes estoy tan orgulloso de oírlo (*que estoy loco*), que no dejaré de estarlo ni de padecerlo, que si dejo de estarlo la razón debilito (*el seso apoco*)'.

[9] *empece*: 'daña, perjudica'.

[10-11] El poeta, absolutamente enajenado y entregado a la locura (*por ser yo tan suyo*), ha perdido el *seso* o la cordura; el seso ha privado al poeta de su facultad, porque éste ya no es dueño de sí mismo, sino que pertenece a la locura.

[14] *ventura*: 'dicha, felicidad'; la complacencia en el dolor y en la pérdida del juicio (el mal que destruye al poeta) es un motivo muy característico de la poesía amorosa del siglo XV.

## SONETO XXXVII

A la entrada de un valle, en un desierto
do nadie atravesaba ni se vía,
vi que con estrañeza un can hacía
estremos de dolor con desconcierto;
5 ahora suelta el llanto al cielo abierto,
ora va rastreando por la vía;
camina, vuelve, para, y todavía
quedaba desmayado como muerto.
Y fue que se apartó de su presencia
10 su amo, y no le hallaba, y esto siente:
mirad hasta do llega el mal de ausencia.
Movióme a compasión ver su accidente;
díjele, lastimado: «Ten paciencia,
que yo alcanzo razón y estoy ausente».

Todos los editores, salvo Herrera, lo atribuyen a Garcilaso, que debió de escribirlo en época temprana, a juzgar por el paisaje alegórico en que se basa.

El dolor y gemidos de un perro a causa de haber perdido a su amo sirve al poeta para compadecerse con él del mal de ausencia. La fidelidad de los perros para con sus amos ha sido señalada por numerosos autores; pero la figura del perro abandonado como imagen del sufrimiento humano carece de antecedentes, si bien reaparece en la poesía de Antonio Machado y Dámaso Alonso. El uso, sin embargo, de la conducta y fisiología animal como término de referencia o comparación de una situación personal no fue extraño en la poesía del XV.

[3-4] *hacía... desconcierto*: 'daba exagerados signos de dolor de forma desordenada'.

[6] *vía*: 'camino, senda'.

[7] *todavía*: 'siempre, incluso'.

[12] *accidente*: 'mal, enfermedad'; pero también, según un lenhuaje más específicamente médico, 'dolor, daño'.

[13] *lastimado*: 'compadecido, dolido, afligido'.

[14] La ambigüedad del verso se produce por el doble sentido de *estoy ausente* ('padezco la ausencia de un ser querido' o 'en mí está ausente la razón, estoy enloquecido'): 'que yo soy un ser racional, y sufro también por la ausencia de un ser querido' o 'que yo soy un ser racional, y sin embargo también he perdido la razón por la ausencia...'.

## SONETO XXXVIII

Estoy contino en lágrimas bañado,
rompiendo siempre el aire con sospiros,
y más me duele el no osar deciros
que he llegado por vos a tal estado;
5 que viéndome do estoy y en lo que he andado
por el camino estrecho de seguiros,
si me quiero tornar para hüiros,
desmayo, viendo atrás lo que he dejado;
y si quiero subir a la alta cumbre,
10 a cada paso espántanme en la vía
ejemplos tristes de los que han caído;
sobre todo, me falta ya la lumbre
de la esperanza, con que andar solía
por la oscura región de vuestro olvido.

Todos, sin excepción, reconocen su autenticidad; el tema, el mismo que en los sonetos I y IV, sugiere una fecha temprana, por más que el tratamiento es distinto, «con un arte más suave, armónico y dueño de sí» (Lapesa).

El poeta parece indeciso sobre un amor que tan siquiera se atreve a confesar: si intenta escapar de él, desandando el camino, desfallece al contemplar lo que ha dejado atrás; si desea seguir hacia adelante, aparte de temer la caída, necesita el estímulo de la esperanza que parece haberle abandonado. La imagen del caminante en medio de un camino que no quiere desandar, pero tampoco seguir, recuerda el soneto VI y se inspira claramente en Ausias March, CXXI, VI, 41-47.

[1] *contino*: 'continuamente'.

[4] La misma justificación se lee en Petrarca, *Canzoniere*, CXXXIV, 14: «in questo stato son, Donna, per voi». El miedo a descubrir el amor a la amada corresponde a un rasgo convencional de la lírica.

[7-8] 'si quiero regresar para escapar de vos (*para hüiros*), desfallezco, al ver lo que he dejado atrás (un *camino estrecho* y difícil)'; según Herrera, el *camino estrecho* es el de la virtud.

[9-11] 'si quiero proseguir el camino siguiéndoos hasta la *alta cumbre*, a cada paso me espanta contemplar en la senda (*espántanme en la vía*) los ejemplos tristes de los amantes que han caído'.

[12-14] Al faltarle la esperanza, el poeta parece desistir en su amor.

## SONETO XXXIX

¡Oh celos, de amor terrible freno,
qu'en un punto me vuelve y tiene fuerte;
hermanos de crueldad amarga muerte
que, con tu vista, torbas el cielo sereno!
5 ¡Oh serpiente nacida en dulce seno
de hermosas flores, que mi esperanza es muerte:
tras próspero comienzo, adversa suerte,
tras süave manjar, recio veneno!
¿De cuál furia infernal acá saliste,
10 oh crüel monstruo, oh peste de mortales,
que tan tristes, crudos mis dias heciste?
Torna ya sin aumentar mis males;
desdichado miedo, ¿a qué veniste?,
que bien bastaba amor con sus pesares.

Su autenticidad es dudosa (especialmente por los versos hipermétricos, las rimas agudas e incluso la sintaxis, bastante primitiva), a pesar de las garantías que ofrece la fuente que lo ha conservado, bastante fiable en las atribuciones.

Todo el soneto (una diatriba contra los celos) es una traducción literal de otro de Sannazaro, *Rime*, XXIII, imitado por Tansillo y traducido por otros muchos poetas españoles, desde Juan Coloma hasta Góngora.

1-2 Los *celos* son para el amor lo que el freno para un caballo a todo galope: lo encabrita y a la vez lo inmoviliza (*en un punto me vuelve y tiene fuerte*).

8 *recio*: 'duro, áspero', de acuerdo con el modelo («aspro veleno»).

9-12 El poeta identifica a los *celos* con alguna de las Euménides (*¿De cuál furia infernal acá saliste...*), a quienes se representaba con los cabellos encrespados de culebras (*¡Oh serpiente nacida...*) y que habitaban en el mundo de los muertos (*tórnate al infierno*); véase égloga II, 942-945.

14 'que con los pesares que acarrea el amor ya era suficiente (para que vengas tú con los tuyos)'.

## SONETO XL

El mal en mí ha hecho su cimiento
y sobr'él de tal arte ha labrado,
que amuestra bien estar determinado
de querer para siempre este aposiento;
5 trátame ansí que a mil habría muerto,
mas yo para más mal estoy guardado;
estó ya tal, que todos me han dejado
sino el dolor qu'en sí me tiene vuelto.
Ya todo mi ser se ha vuelto en dolor
10 y ansí para siempre ha de turar,
pues la muerte no viene a quien no es vivo;
en tanto mal, turar es el mayor,
y el mayor bien que tengo es el llorar:
¡cuál será el mal do el bien es el que digo!

Presenta los mismos problemas de autenticidad que el anterior (rimas dudosas y el cambio de consonantes en el segundo cuarteto, que podrían interpretarse como asonantes con respecto al primero: *-iento... -iento / -erto... -elto*). De ser de Garcilaso, pertenecería, desde luego, a la primera época.

El mal se ha arraigado en el poeta como en un edificio en unos buenos cimientos; transformado en dolor a fuerza de sentirlo, éste no concibe más bien o menor mal que el llanto y la muerte.

[1-4] El *mal*, cual edificio, ha puesto los cimientos en el poeta y sobre él ha edificado con tal artificio (*de tal arte ha labrado*), que da a entender o muestra (*amuestra*) estar resuelto a no dejar nunca ese aposento (*aposiento*).

[6] *guardado*: 'reservado'.

[8] 'sino el dolor que me ha transformado (*me tiene vuelto*) en sí mismo'; véase Ausias March, CXVII, XXIX, 229: «reconegut, en dol me converteixen».

[10] 'y así, con el dolor, ha de durar o perdurar (*turar*)'.

[11] *no es vivo*: 'no está vivo o con vida', quizá en alusión al *mal* de ausencia y a la idea de que el amante 'vive donde ama'.

[12] 'en tanto mal, el mayor [mal] es durar y no morir'.

## CANCIÓN I

Si a la región desierta, inhabitable,
por el hervor del sol demasïado
y sequedad d'aquella arena ardiente,
o a la que por el hielo congelado
5 y rigurosa nieve es intractable,
del todo inhabitada de la gente,
por algún accidente
o caso de fortuna desastrada,
me fuésedes llevada,
10 y supiese que allá vuestra dureza
estaba en su crüeza,
allá os iria a buscar, como perdido,
hasta morir a vuestros pies tendido.

Por su tono cancioneril y el empleo del verso agudo, parece anterior al período napolitano.

En la primera estrofa el poeta manifiesta su absoluta sumisión a la amada, «engastando en un pensamiento distinto» el tópico horaciano «Pone me...», que utiliza, bien directamente, bien a través de otros autores que lo difundieron en el Renacimiento (Petrarca, Sannazaro); en las estrofas restantes, lamenta su condición esquiva, apropiándose de ideas y expresiones de los poetas castellanos del siglo XV (Garci Sánchez de Badajoz, Torres Naharro), sin lograr acomodarlas «a la tersa lentitud del endecasílabo» (Lapesa).

[1] El uso de la forma condicional podría estar sugerida por Sannazaro, *Rime*, LXXXIII, 14-16: «S'al freddo Tanai, alle cocenti arene / di Libia io...».

La *región desierta* está descrita en términos más afines a Horacio («... Pone sub curru nimium propinqui / solis in terra dominibus negata...»), con una posible reminiscencia de Sannazaro, 14 («...alle cocenti arene...»), mientras las tierras polares sólo se mencionan en Petrarca, CXLV, 2 («o dove vince lui 'l ghiaccio e la neve...»); véase también Virgilio, *Bucólicas*, X, 65-69 («nec si frigoribus mediis Hebrumque bibamus / Sinthonias que niues hiemis subeamus aquosae / nec si, cum moriens alta liber aret in ulmo, / Aethiopum versemus ovis sub sidere cancri...»).

[4] En este verso «la *l* suena muchas veces» (Herrera).

[7-8] Entiéndase: 'por algún hecho imprevisto y casual (*accidente*) o suceso (*caso*) de mala fortuna, de fortuna desgraciada (*desastrada*)'. La referencia a la fortuna parece inspirada por Petrarca: «Pommi in umil fortuna od in superba»; véanse los versos 12-19.

[9] Esto es: '(*Si a la región...*) vos, que soy mía, fueseis conducida (yo *allá os iría a buscar*)', según una construcción de dativo ético o de posesión.

[11] *en su crüeza*: 'en la crueldad de la región'.

[12-13] La decisión de seguir a la amada esquiva hasta las regiones más inhabitables asimila a Horacio, *Odas*, I, XX, combinado con Petrarca, *Canzo-*

Vuestra soberbia y condición esquiva
15 acabe ya, pues es tan acabada
la fuerza de en quien ha d'esecutarse;
mirá bien qu'el amor se desagrada
deso, pues quiere qu'el amante viva
y se convierta adó piense salvarse.
20 El tiempo ha de pasarse,
y de mis males arrepentimiento,
confusión y tormento
sé que os ha de quedar, y esto recelo,
que aun desto yo me duelo:
25 como en mí vuestros males son d'otra arte,
duélenme en más sensible y terna parte.

Así paso la vida acrecentando
materia de dolor a mis sentidos,
como si la que tengo no bastase,
30 los cuales para todo están perdidos
sino para mostrarme a mí cuál ando.

*niere*, CXLV, y Sannazaro, *Rime*, LXXXIII, 14-16.

19 'y se dirija o encamine hacia donde él crea pueda salvarse', bien en alusión a Dios (se trataría de la *caritas* cristiana), según podría interpretarse por el pasaje de Ezequiel (vv. 14-19), bien refiriéndose a la amada, cuyo favor podría evitar la muerte del amante. La interpelación a la amada obligándole a reflexionar sobre su conducta esquiva presenta grandes analogías con Torres Naharro, *Epístola*, VI, 67-71 («Sabéis que nuestro Señor, / no quiere la gente altiva, / ni que muera el pecador, / mas que se convierta y viva. / No me seáis tan esquiva...»), quizá con reminiscencias de Garci Sánchez de Badajoz («es que no quiere el amor / la muerte del amador, / mas que viva y desespere»), a partir de la adaptación de unas conocidísimas palabras de Ezequiel 33, 11 («Qui non vult mortem peccatoris, sed ut convertatur et vivat»), empleadas en la oración *pro paganis* del Viernes Santo.

23-26 'sé que con el tiempo os han de doler mis males, y temo que esto vaya a ocurrir, porque incluso yo me duelo de esto: como en mí vuestros males [los que os pueda causar porque os duelan los míos] son de otra naturaleza, me llegan más profundamente al corazón (*en más sensible y terna parte*) que lo que os puedan llegar los míos en el vuestro (más duro y menos sensible)'; la misma paradoja —aunque menos sutil— se halla en Ausias March, XXXVI, v, 39-40 («E, donchs, enug de mi no·us ne atanga: / ma fort dolor será menys sens la vostra»), y en poetas del *Cancionero general*, como Diego López de Haro.

27-29 Hay una posible coincidencia con Terencio, *Eunuco*, I, I, 76-78: «Si sapis, / neque praeterquam quas ipse amor molestias / habet addas et illas quas habet recte feras».

Pluguiese a Dios que aquesto aprovechase
para que yo pensase
un rato en mi remedio, pues os veo
35 siempre ir con un deseo
de perseguir al triste y al caído;
yo estoy aquí tendido,
mostrándoos de mi muerte las señales,
y vos viviendo sólo de mis males.

40 Si aquella amarillez y los sospiros,
salidos sin licencia de su dueño,
si aquel hondo silencio no han podido
un sentimiento grande ni pequeño
mover en vos que baste a convertiros
45 a siquiera saber que soy nacido,
baste ya haber sufrido
tanto tiempo, a pesar de lo que basto,
que a mí mismo contrasto,
dándome a entender que mi flaqueza
50 me tiene en la tristeza
en que estoy puesto, y no lo que yo entiendo:
así que con flaqueza me defiendo.

Canción, no has de tener
conmigo que ver más en malo o en bueno;
55 trátame como ajeno,

[36] *perseguir*: 'hacer sufrir'; el verbo podría tener connotaciones bíblicas (véase v. 19), recordando las bienaventuranzas («Beati qui persecutionem patiuntur...» Mateo 5, 10).

[41] *sin licencia*: 'sin permiso' (véase la égloga II, 289).

[40-52] El pasaje, bastante difícil de descifrar (especialmente los vv. 49-52), podría interpretarse: 'Si aquella amarillez y los sospiros... no han podido producir en vos ningún tipo de sentimiento que baste a atraeros la atención para (*a convertiros a*) saber al menos que existo..., sea suficiente (*baste*) haber sufrido tanto tiempo, a pesar de lo que yo soy capaz de sufrir (*basto*), que conmigo mismo lucho (*que a mí mismo contrasto*), dándome a entender que mi debilidad (*flaqueza*) ha provocado la tristeza en que estoy sumido (*en que estoy puesto*), y no lo que yo sé es la verdad (*lo que yo entiendo*); así que me engaño con un argumento nada convincente (*así que con flaqueza me defiendo*)'; la amarillez y los suspiros son síntomas inequívocos del enfermo de amor.

Sobre el sentido latino de *convertir* 'hacer volver, atraer la atención', véase soneto XV, 5-6.

[55] 'trátame como a un extraño', en referencia al trato que ha recibido de

que no te faltará de quien lo aprendas.
Si has miedo que m'ofendas,
no quieras hacer más por mi derecho
de lo que hice yo, qu'el mal me he hecho.

ella (vv. 44-45) y en coincidencia con Garci Sánchez de Badajoz, *Lecciones de Job*, 251-253: «me di / a quien más como ageno / me tracta...».

[58] *por mi derecho*: 'a mi favor'.

[59] Ovidio, *Heroidas*, II, 48: «Heu, patior telis vulnera facta meis», citado por Herrera.

## CANCIÓN II

La soledad siguiendo,
rendido a mi fortuna,
me voy por los caminos que se ofrecen,
por ellos esparciendo
5 mis quejas d'una en una
al viento, que las lleva do perecen.
Puesto que no merecen
ser de vos escuchadas,
ni sola un hora oídas,
10 he lástima de ver que van perdidas
por donde suelen ir las remediadas;
a mí se han de tornar,
adonde para siempre habrán d'estar.

Mas ¿qué haré, señora,
15 en tanta desventura?
¿A dónde iré si a vos no voy con ella?
¿De quién podré yo ahora

A pesar de los ecos de la poesía de cancionero, que la vinculan con temas y técnicas de la primera etapa, esta canción recrea con gran sensibilidad alguno de los motivos más conocidos de la poesía de Petrarca, si bien no presenta ninguna imitación directa de ella: «busca de la soledad, donde los árboles y las peñas son testigo de los sufrimientos que el poeta encubre; reflexiones sobre 'el proceso luengo de mis daños'; abandono en manos de la suerte...» (Lapesa).

[6] El viento lleva las quejas del poeta a la amada, que no parece prestarles atención (véanse los versos siguientes); según los antiguos, los vientos eran los mensajeros de los dioses, a quienes hacían llegar las súplicas de los seres humanos: si éstas no se cumplían, se pensaba que los vientos, en lugar de comunicarlas a los dioses, las habían disipado, llevándolas a regiones apartadas (Herrera).

[9-10] Es clara la relación con unos versos del Boscán, I, 1, 59-60: «Oyo llamar de lejos mis gemidos, / y la lástima de ver que van perdidos»; *van* era en la época la forma corriente del subjuntivo (E.L. Rivers).

[12-13] Las vanas quejas que vuelven sin ser oídas tienen un análogo en Hernán Mejía: «Mas adonde, triste, van / estos sospiros que [dó]; / tan poco remedio dan / que no los acogerán / por no ver cuál quedo yo; / que quien los hace salir / nunca se querrá vengar / aun con hacellos venir, / sino con vellos tornar» (*Cancionero general*, fol. LXXIIv); la rima aguda en estos versos fue censurada por Herrera, para quien «no se deben usar ni en soneto ni en canción».

[17] *ahora* es aquí trisílabo, como en el soneto XXXVII, 5, y égloga II, 138.

valerme en mi tristura,
si en vos no halla abrigo mi querella?
20 Vos sola sois aquélla
con quien mi voluntad
recibe tal engaño,
que, viéndoos holgar siempre con mi daño,
me quejo a vos como si en la verdad
25 vuestra condición fuerte
tuviese alguna cuenta con mi muerte.

Los árboles presento,
entre las duras peñas,
por testigo de cuanto os he encubierto;
30 de lo que entre ellas cuento
podrán dar buenas señas,
si señas pueden dar del desconcierto.
Mas ¿quién tendrá concierto
en contar el dolor,
35 qu'es de orden enemigo?
No me den pena por lo que ora digo,
que ya no me refrenará el temor.
¡Quién pudiese hartarse
de no esperar remedio y de quejarse!

40 Mas esto me es vedado
con unas obras tales,
con que nunca fue a nadie defendido,
que si otros han dejado
de publicar sus males,

[23] *holgar*: 'alegrar'.

[24-26] 'me quejo a vos como si verdaderamente (*en la verdad*) vuestra condición dura (*condición fuerte*) dependiera de (*tuviese cuenta con*) mi muerte'.

[27-29] La naturaleza como testimonio de las quejas del amante se ha sugerido en deuda con Propercio, *Elegías*, I, XVIII, 1-4 («Haec certe loca et taciturna quarenti i et vacum Zephyri possidet aura nemus. / Hic licet occultos proferre impune dolores, / si modo sola quant saxa tenere fidem... / vos eritis testes, si quos habet arbor amores, / fagas, et Arcadio pinus amicadeo. / Ah quotiens teneras resonant mea verba sub umbras...»), a través de Petrarca, *Canzoniere*, LXXI, 37-39 («O poggi, o valli, o fiumi, o selve, o campi, / o testimoni de la mia grave vita, / quante volte m'udiste chiamar morte!...»).

[38-39] El dolor insaciable parece sugerido por Ausias March, XCV, V, 41: «No'm dolrré tant qu'en dolor sia fart».

45 llorando el mal estado a que han venido,
señora, no habrá sido
sino con mejoría
y alivio en su tormento;
mas ha venido en mí a ser lo que siento
50 de tal arte, que ya en mi fantasía
no cabe, y así quedo
sufriendo aquello que decir no puedo.

Si por ventura estiendo
alguna vez mi ojos
55 por el proceso luengo de mis daños,
con lo que me defiendo
de tan grandes enojos
solamente es, allí, con mis engaños;
mas vuestros desengaños
60 vencen mi desvarío
y apocan mis defensas,
sin yo poder dar otras recompensas,
sino que, siendo vuestro más que mío,
quise perderme así
65 por vengarme de vos, señora, en mí.

Canción, yo he dicho más que me mandaron
y menos que pensé;
no me pregunten más, que lo diré.

45-52 El poeta recuerda la necesidad entre los enfermos de amor de desahogarse contando sus penas (véase égloga II); pero, al ser las suyas tan inimaginables, no las puede hacer públicas, agravando aún más el sufrimiento: «porque alguna vez hablé / halléme dello tan mal, / que, sin duda, más valiera / callar; mas también callé, / y pené tan desigual, muriera» (Jorge Manrique, XX, 7-12).

60 *mi desvarío*: en referencia a *mis engaños*.

62-65 'sin yo poder ofrecer más compensaciones (*otras recompensas* a *vuestros desengaños*) que... desear alterarme así (es decir, ser más tuyo que mío: *quise perderme así*) para (*por*) vengarme de vos... a través de mi persona (*en mí*)', ya que, al considerarla más de ella que suya (al *perderme así*), también, lógicamente, lo debe ser su sufrimiento.

66-68 El final presenta notables concordancias con otro de Antonio Castriola: «Canzon, detto hai via più ch'io non vorrei; / bastiti dunque questo, / poiché nulla rilieva a dir il resto»; en cuanto al contenido, tiene afinidades con Boscán, XXVI: «Pues del dolor que consiento, / más de lo que entiendo, digo, / y menos de lo que siento».

## CANCIÓN III

Con un manso rüido
d'agua corriente y clara,
cerca del Danubio una isla que pudiera
ser lugar escogido
5 para que descansara
quien, como estó yo agora, no estuviera;
do siempre primavera
parece en la verdura
sembrada de las flores;
10 hacen los ruiseñores

Escrita durante su destierro en alguna isla del Danubio, cerca de Ratisbona, entre los meses de marzo y julio de 1532, Garcilaso evoca el amor perdido, que no puede dejar de sentir, a pesar de las decisiones del Emperador y del lugar a donde ha sido confinado; bajo el disfraz de lamentación amorosa, podría estar disimulando un ataque contra el emperador Carlos V, al igual que hace Macías en su *Cantiga contra el amor*: hay indicios de ello a lo largo de todo el poema, pero especialmente en la última estrofa y en el envío, cuando el poeta parece imponerse el silencio, esperando la muerte para desvelar la verdad (bien de su situación política, bien de su amor).

La imagen del poeta desterrado que lamenta su situación a orillas de un río parece referencia a los Salmos, 136 («Super flumina Babylonis illic sedimus et flevimus ... Quamodo cantabimus canticum Domini in terra aliena?»), cuyos versículos recuerda más a la letra Diego Hurtado de Mendoza («Siéntome a las riberas de estos ríos, / donde estoy desterrado y lloro tanto... / ¿Cómo puede cantar en tierra ajena / ningún cantar que sea de alegría...?»).

[1] *rüido*: 'sonido' (véase égloga II, 65). La descripción de la isla con elementos del paisaje ideal parece tener inspiración en Petrarca, *Canzoniere*, CCLXXIX, 1-4 («Se lamentar augelli, o verdi fronde / mover soavemente a l'aura estiva, / o roco mormorar di lucide onde / s'ode d'una fiorita e fresca riva»), si bien no es ajena a la tradición clásica; *cerca*: 'rodea'.

[5-6] Una situación análoga plantea Albanio en la égloga II, 13-18: «El dulce murmurar deste rüido... / podrían tornar d'enfermo y descontento...».

[8-9] 'donde la primavera siempre se deja ver, se manifiesta (*parece*) por el verdor...' (quizá entendiendo, como sugiere E.L. Rivers, *primavera* como una personificación). La llegada de la primavera se describe siguiendo los elementos tradicionales del *locus amoenus* (véase égloga III, 321); así lo hace desde su exilio en Tomis Ovidio, *Tristia*, III, XII, 1-16: «Frigora iam Zephyri minuunt, annoque peracto / longior antiquis visa Maeotis hiems... / iam violam puerique legunt hilaresque puellae... / prataque pubescunt variorum flore colorum, / indocilique loquax gutture vernat avis...; / herbaque, quae latuit Cerealibus obruta sulcis, / exit et expandit molle cacumen humo...».

renovar el placer o la tristura
con sus blandas querellas,
que nunca, dia ni noche, cesan dellas.

Aquí estuve yo puesto,
15 o, por mejor decillo,
preso y forzado y solo en tierra ajena;
bien pueden hacer esto
en quien puede sufrillo
y en quien él a sí mismo se condena.
20 Tengo sola una pena,
si muero desterrado
y en tanta desventura:
que piensen por ventura
que juntos tantos males me han llevado,
25 y sé yo bien que muero
por sólo aquello que morir espero.

El cuerpo está en poder
y en mano de quien puede
hacer a su placer lo que quisiere;
30 mas no podrá hacer
que mal librado quede

[12] *blandas querellas*: 'suaves lamentaciones'; *cesan*: 'se apartan'.

[13] La mención del ruiseñor como ingredientes del paisaje ameno es específica de la literatura pastoril (véase égloga II, 1147-1148); su actitud en lamentación continua está particularmente en deuda con Virgilio, *Geórgicas*, IV, 515-516.

[14-16] La fuerza del amor a pesar de las circunstancias adversas de la situación y el lugar (especialmente incomodidades físicas) parece reminiscencia de Horacio, *Odas*, I, XXII (véase canción I), bastante avalada por el verso 14 (*Aquí estuve yo puesto*).

[17-19] No está claro que Garcilaso confiese su culpabilidad ('bien pueden castigar a quien, como yo, puede sufrirlo y a quien, como yo, se condena a sí mismo'), pues estos versos podrían contener una negación implícita: 'bien pueden castigar a quien puede sufrirlo y a quien se condena a sí mismo, pero no a mí, que ni lo sufro ni me condeno'.

[26] *que*: 'por lo que'. La causa real por la que el poeta puede llegar a morir podría ser de tipo amoroso, aunque no cabe descartar una alusión al desengaño por la pérdida del favor de Carlos V (véanse vv. 43-52).

[27-29] Es alusión al emperador Carlos V, dueño de sus súbditos. La misma idea se halla en Jenofonte de Éfeso, *Habriocones y Antia*, II, IV, 4: «tienes poder sobre mi cuerpo, pero tengo mi alma libre».

[31] *mal librado*: 'mal parado'.

mientras de mí otra prenda no tuviere;
cuando ya el mal viniere
y la postrera suerte,
35 aquí me ha de hallar,
en el mismo lugar,
que otra cosa más dura que la muerte
me halla y me ha hallado,
y esto sabe muy bien quien lo ha probado.

40 No es necesario agora
hablar más sin provecho,
que es mi necesidad muy apretada,
pues ha sido en un hora
todo aquello deshecho
45 en que toda mi vida fue gastada.
Y al fin de tal jornada
¿presumen d'espantarme?
Sepan que ya no puedo
morir sino sin miedo,
50 que aun nunca qué temer quiso dejarme
la desventura mía,
qu'el bien y el miedo me quitó en un día.

[32] *prenda*: 'don', refiriéndose al alma y en contraposición al *cuerpo* mencionado en el verso 27.

[34] *postrera suerte*: «perífrasis de la muerte» (Herrera).

[37-38] Garcilaso sigue sembrando la ambigüedad: *otra cosa más dura* puede identificarse con el destierro (o sus causas), o bien con el amor (véase v. 39).

[39] Desde los trovadores, es manera tradicional de encarecer el sufrimiento amoroso, consagrada por Lope de Vega en un conocidísimo soneto («Esto es amor, quien lo probó lo sabe»); quizá podría haber un eco de Sannazaro, *Arcadia*, VII, 25-26: «che simile vita sostegno, noiosa a riguardare, colui solamente sel può pensare che lo ha pruovato o pruova».

[43-45] La pérdida en un momento de cuanto ha costado mucho conseguir (en referencia a la pérdida del favor del Emperador y de su posición social en la corte) está expresada en términos afines a Petrarca, *Canzoniere*, CCLXIX, 13-14: «com' perde agevolmente in un matino / quel che'n molti anni a gran pena s'acquista».

[51] La insensibilidad hacia el miedo como consecuencia de los infortunios podría inspirarse en Estacio, *Thebaida*, X, 562-563 («... saevas mente accepere catenas, / consumsit ventura timor...»), o bien en Niccolò Amanio: «...anzi io ardisco dir che più non amo, / e ch'io non spero più, che non temo, / eomai da temer più non m'è rimaso».

[52] El *bien* de que lo ha despojado la fortuna debe identificarse con el favor del Emperador (vv. 43-45); pero también se ha interpretado como una alusión a un amor perdido con anterioridad

Danubio, rio divino,
que por fieras naciones
55 vas con tus claras ondas discurriendo,
pues no hay otro camino
por donde mis razones
vayan fuera d'aquí, sino corriendo
por tus aguas y siendo
60 en ellas anegadas,
si en tierra tan ajena,
en la desierta arena,
d'alguno fueren a la fin halladas,
entiérrelas siquiera
65 porque su error s'acabe en tu ribera.

Aunque en el agua mueras,
canción, no has de quejarte,
que yo he mirado bien lo que te toca;
menos vida tuvieras
70 si hubiera de igualarte
con otras que se m'han muerto en la boca.
Quién tiene culpa en esto,
allá lo entenderás de mí muy presto.

al destierro, concretamente el de Isabel Freyre, que se casó en 1528-1529.

[53-55] La descripción del río Danubio atravesando tierras bárbaras (*fieras naciones*) constituye un motivo tradicional desde la historiografía latina; *claras ondas*: las aguas del Danubio, según Vico Mercato (*Meteoros*, II), son «de color de suero en la parte que divide a Suevia y Baviera y Alemania» (Herrera).

[65] *error*: 'vagar, errar', quizá recordando también el sentido de 'yerro', en alusión a la injusticia cometida con el poeta y descrita en las *razones* ('palabras') de su canción; se trata, en definitiva, del mismo tópico de la égloga III, 246-248, en confluencia, quizá, con el del secreto amoroso.

[71] 'con otras canciones que no acabé de componer' (¿sobre el mismo asunto?).

[72] *esto*: se refiere a que la canción compuesta por el poeta no llegue a trascender.

[73] *allá*: en referencia al reino de la Muerte, donde el poeta piensa reunirse muy pronto (*presto*) con su canción enterrada en alguna de las riberas del Danubio y descubrirle al culpable (o la culpable) de que haya tenido que anegarla en sus aguas.

## CANCIÓN IV

El aspereza de mis males quiero
que se muestre también en mis razones,
como ya en los efetos s'ha mostrado;
lloraré de mi mal las ocasiones;
5 sabrá el mundo la causa por que muero,
y moriré a lo menos confesado,
pues soy por los cabellos arrastrado
de un tan desatinado pensamiento,
que por agudas peñas peligrosas,
10 por matas espinosas,

No es fácil situarla en un período preciso: el uso de la alegoría sugiere una fecha temprana, mientras la ausencia de rimas agudas y un dominio de la forma parecen revelar una cierta madurez y consagración. Podría tratarse, pues, de un poema de transición.

La canción plantea una serie de situaciones subordinadas a una trama alegórica que las une no siempre con perfecta coherencia: la victoria del apetito sobre la razón, que, enredada en una red de cabellos de oro, ha sido sorprendida en 'público adulterio' con aquél, como Venus y Marte en la red tendida por Vulcano. La trama general comprende motivos menores: la transformación del amante a causa de los espíritus visivos de la amada, la atribución al destino de la entrega amorosa, la descripción de la esperanza como un bien próximo pero inalcanzable, semejante al del agua para el sediento Tántalo, etc.

La batalla alegórica entre apetito y razón podría inspirarse en alguna de las muchas obras de la literatura del siglo XV sobre el asunto. Las personificaciones (el «desatinado pensamiento», la esperanza...) y las expresiones más vehementes y abstractas están sugeridas por Ausias March, mientras las imágenes sensoriales, que aportan una cierta serenidad a la zozobra espiritual, arrancan de los textos de Petrarca.

[4-6] La divulgación de los males tiene un paralelo en Boscán, I, XVII, 151-155: «Conozco que me desmando / con el dolor que me hiere, / mas el triste que se muere, / en público confesando, / puede decir lo que quiere»; la voz *confesado*, con connotaciones religiosas, había sido censurada por Herrera.

[8] La personificación del *desatinado* ('loco') *pensamiento* en un enfermo de amor puede explicarse por las definiciones médicas de la enfermedad: «vehemens et inmoderata cogitatio», según trae Arnaldo de Vilanova, *Tractatus de amore heroico*, I, 9.

[10] La descripción del tipo de comportamiento al que induce el amor se ciñe bastante a la letra a Ausias March, XVIII, I-IV, 3-4 y 37-38: «Quasi guiat per les falses ensenyes / so avengut a perillosa riba... / Per los cabells a mi sembla que'm porten / a fer los fets que Amor me comana».

corre con ligereza más que el viento,
bañando de mi sangre la carrera.
Y, para más despacio atormentarme,
llévame alguna vez por entre flores,
15 adó de mis tormentos y dolores
descanso y dellos vengo a no acordarme;
mas él a más descanso no me espera;
antes, como me ve desta manera,
con un nuevo furor y desatino
20 torna a seguir el áspero camino.

No vine por mis pies a tantos daños:
fuerzas de mi destino me trujeron
y a la que m'atormenta m'entregaron.
Mi razón y jüicio bien creyeron
25 guardarme como en los pasados años
d'otros graves peligros me guardaron;
mas cuando los pasados compararon
con los que venir vieron, no sabían
lo que hacer de sí ni dó meterse,
30 que luego empezó a verse
la fuerza y el rigor con que venían.
Mas de pura vergüenza costreñida,
con tardo paso y corazón medroso
al fin ya mi razón salió al camino;
35 cuanto era el enemigo más vecino,
tanto más el recelo temeroso

[11] La figura del amante que emprende la carrera buscando alivio a sus males parece evocar a la reina Dido (véase égloga II, 720-728); el paisaje áspero, donde se manifiesta el loco *pensamiento* del poeta, era el elegido por los enfermos de amor (véase égloga II, 13-17).

[12] El daño que causa la marcha apresurada a través de *agudas peñas* y *matas espinosas* podría recordar al ciervo cuya herida baña de sangre los caminos que recorre, como se aclara en una oda de Francisco de la Torre: «¿viste, Filis, herida / cierva de la saeta que... / vertiendo la roja sangre que dilata huyendo?» (I, IV); menos probablemente evoca la huida de Dafne descalza por caminos pedregosos (véase égloga III, 153-155).

[13-16] El pensamiento que se alivia *entre flores* parece recordar los paseos por jardines llenos de frutos recomendados desde la medicina árabe a los enfermos de amor.

[21-23] Las alusiones al destino recuerdan las puestas en boca de Albanio (égloga II, 169), si bien aquí podrían estar inspiradas por varios lugares de Ausias March.

le mostraba el peligro de su vida;
pensar en el dolor de ser vencida
la sangre alguna vez le callentaba,
40 mas el mismo temor se la enfrïaba.

Estaba yo a mirar; y, peleando
en mi defensa, mi razón estaba
cansada y en mil partes ya herida;
y, sin ver yo quien dentro me incitaba
45 ni saber cómo, estaba deseando
que allí quedase mi razón vencida:
nunca en todo el proceso de mi vida
cosa se me cumplió que desease
tan presto como aquésta, que a la hora
50 se rindió la señora
y al siervo consintió que gobernase
y usase de la ley del vencimiento.
Entonces yo sentíme salteado
d'una vergüenza libre y generosa;
55 corríme gravemente que una cosa
tan sin razón hubiese así pasado;
luego siguió el dolor al corrimiento
de ver mi reino en mano de quien cuento,
que me da vida y muerte cada día,
60 y es la más moderada tiranía.

38-40 Virgilio, *Eneida*, X, 452 («frigidus Arcadibus coit in praecordia sanguis»), y Bembo, *Rime*, LXXIX, 12-13 («ma'l sangue accolto in sé da la paura / si ritien dentro»).

41-42 'Estaba yo mirando (*a mirar*); y vi que, peleando en mi defensa, mi razón estaba...'; el poeta contempla en su interior la lucha desesperada de la razón contra una fuerza que en principio no logra identificar (vv. 44-45).

44-52 La victoria deseada del apetito (*quien dentro me incitaba*) sobre la razón parece influida por varios pasajes de Ausias March, IV, III, 29-30, LXXX, I, 5-6, y XXII, IV, 28: «Jamés vençó son plaer del vençut / sino que mi, que'm plau qu'Amor me vença... / He fet senyor del Seny a mon Voler, / vehent Amor de mon Seny mal servit... / He fet d'Amor cativa ma Rahó».

53-54 *salteado d'una*: 'asaltado por una'.

55 *corríme*: 'me avergoncé'; véase más abajo, verso 57, el sustantivo *corrimiento*, 'vergüenza'.

60 Es una *tiranía*, porque el *siervo* (el apetito) domina y gobierna en grado absoluto a su *señora* (la razón); *moderada*, porque el *siervo* ejerce su poder no por la fuerza, sino gracias al consentimiento del poeta (vv. 45-46).

Los ojos, cuya lumbre bien pudiera
tornar clara la noche tenebrosa
y escurecer el sol a mediodía,
me convertieron luego en otra cosa,
65 en volviéndose a mí la vez primera
con la calor del rayo que salía
de su vista, qu'en mí se difundía;
y de mis ojos la abundante vena
de lágrimas, al sol que me inflamaba,
70 no menos ayudaba
a hacer mi natura en todo ajena
de lo que era primero. Corromperse
sentí el sosiego y libertad pasada,
y el mal de que muriendo estó engendrarse,
75 y en tierra sus raíces ahondarse,
tanto cuanto su cima levantada
sobre cualquier altura hace verse;
el fruto que d'aquí suele cogerse
mil es amargo, alguna vez sabroso,
80 mas mortífero siempre y ponzoñoso.

61-64 La ponderación de la claridad de los ojos de la amada tiene origen en Petrarca, *Canzoniere*, CCXV, 12-13 («e non so che nelli occhi, che 'n un punto / pó far chiara la notte, oscuro il giorno»), al que imita Bembo, *Rime*, V, 3-4 («Occhi soavi e più chiari che 'l Sole / da far giorno seren la notte oscura»); la transformación del amante *en otra cosa*, de libre en siervo (vv. 71-80), podría estar sugerido por Petrarca, *Canzoniere*, XXIII, 38 («ei duo mi trasformaro in quel ch'i' sono»); y también por Villalobos, *Sumario de medicina*, XXXIX, 1-4 («Esta [la imaginativa] es la que mueve los otros sentido, / para que no tiren sino en este puesto: / memoria y deseos y oídos / a todos los tiene ya tan convertidos...»).

65 *en volviéndose*: 'dirigiéndose'.

66-67 'con el calor de los espíritus que salían de sus ojos y, entrando a través de los míos, se difundían por todo mi cuerpo', como en el soneto VIII.

74 El *mal* en que se ha convertido el poeta y que está descrito como si se tratara de un árbol con sus frutos podría recordar el laurel (por Laura) en que se transforma Petrarca, *Canzoniere*, XXIII, 39 («facendomi d'uom vivo un lauro verde»); pero véanse los versos 78-80.

75-77 El encarecimiento de la profundidad y altura se hace en términos afines a Virgilio, *Geórgicas*, II, 291-292 («quae quantum vertice ad auras / aethereias, tantum radice in Tartara tendit»), y a Ariosto, *Orlando*, XXI, XVI, 5-6 («Che quanto appar fuor dello scoglio alpino / tanto sotterra ha la radici...»), también muy en coincidencia con la égloga II, 1433-1435.

78-80 La imagen del *fruto* del amor parece estar en deuda con Petrarca, *Canzoniere*, VI, 12-14: «Sol per venir al lauro onde si coglie / acerbo frutto, che le piaghe altrui, / gustando, affligge più che non conforta»; pero ya se remonta a la lírica griega.

De mí agora huyendo, voy buscando
a quien huye de mí como enemiga,
que al un error añado el otro yerro,
y en medio del trabajo y la fatiga
85 estoy cantando yo, y está sonando
de mis atados pies el grave hierro.
Mas poco dura el canto si me encierro
acá dentro de mí, porque allí veo
un campo lleno de desconfianza:
90 muéstrame l'esperanza
de lejos su vestido y su meneo,
mas ver su rostro nunca me consiente.
Torno a llorar mis daños, porque entiendo
que es un crudo linaje de tormento,
95 para matar aquel que está sediento,
mostralle el agua por que está muriendo,
de la cual el cuitado juntamente
la claridad contempla, el ruido siente,
mas cuando llega ya para bebella,
100 gran espacio se halla lejos della.

81-82 Garcilaso juega con varios motivos tradicionales (la huida de sí mismo y la persecución de la amada que huye de él), aprovechando una sugerencia de Petrarca, *Canzoniere*, VI, 1-4: «Sì traviato è 'l folle mi desio / a seguitar costei che 'n fuga è volta, / e de' lacci d'Amor leggiera e sciolta / vola dinanzi al lento correr mio...».

83 Esto es: 'al error de huir de mí mismo, añado el error de perseguir a quien me huye', adaptando una expresión proverbial «morbum morbo addere»; y recordando casi literalmente a Lucrecio, *De rerum natura*, 1067 («Hoc se quisque modo fugit»). Sobre el segundo error, véase Serafino Aquilano, *Strambotti*, XV, 1-4: «Lasso! debb'io voler chi mi discaccia? / ... seguir chi da me fugge?».

84-86 El canto en momentos de angustia (*en medio del trabajo y la fatiga*), expresados con el sonido del hierro de los grilletes que sujetan los pies del poeta (es decir, el amor que lo encadena), constituía la máxima expresión de la esperanza (véanse vv. 89-90), así como en Tibulo, *Elegías*, II, VI, 25-26: «Spes etiam valida solatur compede vinctum. / Crura sonant ferro, sed canit inter opus». El homeoptoton conseguido a través de la reiteración de gerundios (*huyendo*, *buscando*; *cantando*, *sonando*) se ha interpretado como un rasgo de elegancia en la dicción.

90-100 La condena de tener al alcance el bien deseado sin conseguirlo jamás recuerda uno de los castigos a Tántalo, quien, sumergido en el agua hasta el cuello, nunca podía llegar a beber, porque cuando iba a hacerlo el agua rehuía su boca; Garcilaso parece recordar algunos aspectos médicos de la enfermedad de amor: por un lado, la comparación con el *sediento* está muy bien traída, ya que los amantes, dada

De los cabellos de oro fue tejida
la red que fabricó mi sentimiento,
do mi razón, revuelta y enredada,
con gran vergüenza suya y corrimiento,
105 sujeta al apetito y sometida,
en público adulterio fue tomada,
del cielo y de la tierra contemplada.
Mas ya no es tiempo de mirar yo en esto,
pues no tengo con qué considerallo;
110 y en tal punto me hallo,
que estoy sin armas en el campo puesto,
y el paso ya cerrado y la hüida.
¿Quién no se espantará de lo que digo?
Qu'es cierto que he venido a tal estremo,
115 que del grave dolor que huyo y temo
me hallo algunas veces tan amigo,
que en medio d'el, si vuelvo a ver la vida
de libertad, la juzgo por perdida,
y maldigo las horas y momentos
120 gastadas mal en libres pensamientos.

la absoluta sequedad de su cuerpo, padecían mucha sed; por otro, el *tormento* de vislumbrar la esperanza puede asociarse con los efectos nocivos que produce la persistencia del amante en su pasión «cum confidentia obtinendi delectabile apprehensum exea» (Arnaldo de Vilanova, *Tractatus de amore heroico*, I, 9-11). La esperanza asociada a la tiranía (v. 60) del amor aparece también en Il Cariteo, *Rime*, CXLIII, 13-14: «Non ti fidar di lui, ché quel tiranno, / per no perdenti, ancor ti dà speranza»; la contemplación de la *claridad* junto al *cuitado* parece recordar algunos momentos de la égloga II, 7-9, y, especialmente, 476-481.

[101-107] La *razón* enlazada en la red de su propio *sentimiento* y sorprendida (*tomada*) en *público adulterio* con el *apetito* parece adaptación del episodio de Venus y Marte, cuyos amores adúlteros llegaron a noticia del marido, el cojo Vulcano, quien los aprisionó en el lecho con una red mágica y los humilló, llamando a los dioses para que contemplasen la escena.

[102] La asociación entre la cabellera rubia y la insidia apresadora parece tomada de Petrarca, *Canzoniere*, LIX, 4-5: «Tra le chiome de l'or nascose il laccio, / al qual mi strinse, Amore...».

[111] Podría haber una reminiscencia de Petronio, *Satiricón*, 130: «paratus miles arma non habuit» (Tamayo).

[116-120] La complacencia en el sufrimiento por amor, aunque característica de toda la poesía amorosa de cancionero, parece inspirarse en Ausias March, LXIII, I, 1-4: «Qui'm tornarà lo temps de ma dolor / 'em furtarà la mia libertat? / Catiu me trob licenciat d'Amor / e, d'el partit, tot delit m'es lunyat».

[118] *la juzgo por perdida*: no en el sentido de 'me resigno a perderla', sino,

No reina siempre aquesta fantasía,
que en imaginación tan varïable
no se reposa un hora el pensamiento;
viene con un rigor tan intratable
125 a tiempos el dolor, que al alma mía
desampara, huyendo, el sufrimiento.
Lo que dura la furia del tormento,
no hay parte en mí que no se me trastorne
y que en torno de mí no esté llorando,
130 de nuevo protestando
que de la via espantosa atrás me torne.
Esto ya por razón no va fundado,
ni le dan parte dello a mi jüicio,
que este discurso todo es ya perdido,
135 mas es en tanto daño del sentido
este dolor, y en tanto perjüicio,
que todo lo sensible atormentado,
del bien, si alguno tuvo, ya olvidado
está de todo punto, y sólo siente
140 la furia y el rigor del mal presente.

En medio de la fuerza del tormento
una sombra de bien se me presenta,
do el fiero ardor un poco se mitiga:
figúraseme cierto a mí que sienta
145 alguna parte de lo que yo siento
aquella tan amada mi enemiga.
Es tan incomportable la fatiga,
que, si con algo yo no me engañase
para poder llevalla, moriría,

más bien, en el de 'la considero por (bien) perdida'.

127 *Lo que dura*: 'mientras dura' (Keniston).

131 'que me haga retroceder en este espantoso camino'.

132-134 La perturbación de la razón tiene como antecedente a Ausias March, XCVIII, IX, 69-71: «Ja los meus fets rahó d'ome no'ls porta... / a res afer a mi es tolt l'arbitre».

135-140 El dolor del poeta no sólo daña al alma intelectiva, sino también a la sensitiva (al *sentido* y a *todo lo sensible*), atormentándola de tal manera, que incluso le ha hecho olvidar por completo el objeto deseado (*del bien... ya olvidado está de todo punto*).

146 El oxímoron pudo tomarlo de Petrarca, *Canzoniere*, CCLIV, 2: «De la dolce e amata mia nemica»; una paradoja parecida se halla en la canción I, 20-26.

150 y así me acabaría,
sin que de mí en el mundo se hablase;
así que del estado más perdido
saco algún bien; mas luego en mí la suerte
trueca y rebuelve el orden, que, algún hora
155 si el mal acaso un poco en mí mejora,
aquel descanso luego se convierte
en un temor que m'ha puesto en olvido
aquélla por quien sola me he perdido.
Y así, del bien que un rato satisface,
160 nace el dolor que el alma me deshace.

Canción, si quien te viere se espantare
de la instabilidad y ligereza
y revuelta del vago pensamiento,
estable, grave y firme es el tormento,
165 le di qu'es causa cuya fortaleza
es tal, que cualquier parte en que tocare
la hará revolver hasta que pare
en aquel fin de lo terrible y fuerte
que todo el mundo afirma que es la muerte.

150-151 Parece adaptar «aquel dicho de Neocles...: 'vive de tal suerte que ninguno sepa que has vivido'» (Herrera).

153-158 Es decir, la suerte intercambia el orden de las sensaciones anteriores (vv. 135-140): cuando el dolor deja de ocupar por completo el alma sensitiva, asalta al poeta el temor de haber olvidado a la amada (*un temor que m'ha puesto en olvido (a) aquélla...*, con la *a* embebida). Sin embargo, se ha propuesto otra interpretación: 'un temor que aquella... me ha puesto en olvido', 'en el temor de que ella me ha olvidado' (desmintiendo la esperanza de imaginar que ella podría sentir alguna parte de lo que él siente).

161-163 El envío parece inspirado por Ausias March, LXX, VII, 49-50: «Si mon dictat veu algú variar / en ira 'stich rebolt e'n bon voler».

169 El verso se ha considerado innecesario por deshacer «lo dicho» y por no servir «más que de sustentamiento» (Herrera).

La idea de la muerte como última de las cosas terribles, aun con numerosos antecedentes clásicos, parece sugerida por varios lugares de Ausias March, LI, II y III, 10 y 19; XCII, XVII, 163: «...perquè l'estrem de tots los mals es mort. / Aquella es lo derrer dan e turment... / Sobre tots mals la mort port'avantatge».

## CANCIÓN V

### *Ode ad florem Gnidi**

Si de mi baja lira
tanto pudiese el son, que en un momento
aplacase la ira
del animoso viento
5 y la furia del mar y el movimiento,

Su métrica y sus protagonistas permiten adscribirla fácilmente al período napolitano (1533-1536).

El poeta se dirige a una dama (Violante Sanseverino) para mediar por su amigo (Mario Galeota), a quien el amor parece haber alejado de sus quehaceres caballerescos. Empieza con una galantería hacia su interlocutora: la renuncia a celebrar los grandes triunfos épicos para cantar su hermosura; y acaba previniéndola de los peligros de su conducta desdeñosa intercalando el relato de Anajárete. La identidad del amigo y de la dama puede adivinarse a través de varios juegos de palabras (véanse vv. 31-35).

La situación central parece inspirarse en Horacio, *Odas*, I, VIII, donde se pregunta a una tal Lidia sobre la causa de que su amado Sibaris haya abandonado las prácticas deportivas; pero el poema, en conjunto sigue el esquema de exhortación a una dama más ejemplo mitológico del propio Horacio (III, II). Los mismos protagonistas aparecen en un epigrama de Rota, *Ad Marium Galeotam*. Las reflexiones iniciales sobre la preferencia por los temas líricos parecen proceder de Horacio, *Odas*, I, VI, con alguna interferencia de Propercio, *Elegías*, II, I. El relato de la fábula de Anajárete e Ifis reelabora con cierta originalidad a Ovidio, *Metamorfosis*, XIV.

La estrofa de la canción, cuyo uso se consagró entre los poetas del Siglo de Oro (San Juan, Fray Luis, etc.), había sido ensayada por Bernardo Tasso como uno de sus muchos intentos por adaptar al italiano la métrica de las odas de Horacio; en castellano su nombre va ligado al primer verso del poema de Garcilaso: «Si de mi baja lira...».

* El título juega con el nombre de un barrio napolitano y el de la ciudad en que Venus tenía un templo.

[1] El adjetivo *baja*, insólito para calificar a *lira*, no puede referirse al 'estilo humilde', por cuanto parece inadecuado al género al que pertenece la canción (la oda horaciana); posiblemente alude a la lengua empleada por Garcilaso —en contraste con el título en latín— y al tono juguetón y chancero en que está escrito el poema (véase v. 55).

Los poderes que el poeta desea para su lira coinciden con los poderes atribuidos tradicionalmente a la música de Orfeo: aplacar la fuerza de los vientos y detener la corriente de los ríos (vv. 3-5), amansar las fieras (vv. 6-8) y arrastrar tras sí los árboles (vv. 9-10).

[5] El cambio de los ríos por el mar puede considerarse interferencia de Arión, cuya música detuvo la corriente del mar (Ovidio, *Fasti*, II, 84: «carmine currentes ille tenebat aquas»).

y en ásperas montañas
con el süave canto enterneciese
las fieras alimañas,
los árboles moviese
10 y al son confusamente los trujiese,

no pienses que cantado
seria de mí, hermosa flor de Gnido,
el fiero Marte airado,
a muerte convertido,
15 de polvo y sangre y de sudor teñido,

ni aquellos capitanes
en las sublimes ruedas colocados,
por quien los alemanes,
el fiero cuello atados,

[8] Podría pensarse en la influencia de Garci Sánchez de Badajoz, *Glosa a la misma canción*, 13-15: «mueva a compasión dellas / hasta fieras alimañas».

[11] El rechazo de cantar unos temas para cantar otros (*no... cantado seria de mi..., mas seria cantada*) parece estar sugerido por Propercio, *Elegías*, II, I, 19-25: «non ego Titanas canerem... / bellaque resque tui memorarem Caesaris...»; en cuanto al abandono de los temas bélicos por los líricos, podría pensarse en una mayor influencia de Horacio, *Odas*, I, VI, 13-20: «quis Martem tunica tectum adamantina / digne scripserit aut pulvere Troico / nigrum.... / convivia... cantamus...».

[12] *flor de Gnido*: 'flor de Venus', en contraposición al *fiero Marte*; pero también: 'flor (del barrio napolitano) de Nido', de donde era la dama a quien Garcilaso dirige la oda (véase título).

[14] Entiéndase: 'vuelto, orientado absolutamente hacia la muerte', con un régimen preposicional claramente tomado del latín (*convertere ad...*), así como el significado del verbo *convertir* (véase arriba, soneto XV, 5; y canción I, 44).

[15] *teñido*: 'bañado', con el sentido del verbo latino *tingo* 'bañar, mojar'; la personificación de la guerra (el dios Marte) en un soldado polvoriento parece una sugerencia de Horacio (véanse vv. 11-22), y podría encerrar una alusión a Carlos V, ya que con motivo de su entrada triunfal en Nápoles se levantó una estatua de Marte en la puerta de Nido.

[17] Garcilaso emplea de forma consecutiva tres palabras con significado mayoritariamente latino para dar a la escena el tono de grandeza que merece; *sublimes*: con la doble acepción de 'altos, elevados' y 'supremos, máximos en dignidad'; *ruedas*: por metonimia, 'carro (triunfal)' o 'esferas celestes'; *colocados*: no solo en el sentido de 'aposentados', sino también en el de 'puestos en un alto rango'.

[19] *el fiero cuello atados* es una construcción de acusativo griego: '(los alemanes van) atados por el fiero cuello'; se trata de un arcaísmo que realza la comparación de los capitanes españoles con los romanos (véanse vv. 16-20 y 17).

20 y los franceses van domesticados;

mas solamente aquella
fuerza de tu beldad seria cantada,
y alguna vez con ella
también sería notada
25 el aspereza de que estás armada,

y cómo por ti sola
y por tu gran valor y hermosura,
convertido en vïola,
llora su desventura
30 el miserable amante en tu figura.

[20] El triunfo de los españoles (*aquellos capitanes*) sobre alemanes y franceses está descrito como si se tratara de un desfile militar romano, en que los vencedores, situados en sus carros de guerra (*en las sublimes ruedas colocados*), arrastraban a los vencidos encadenados por el cuello (*el fiero cuello atados*); Garcilaso podría haber tenido en cuenta a Ovidio, *Ex Ponto*, II, I, 43-44: «totque tulisse duces captivis addita collis / vincula...»; o bien *Tristia*, IV, II, 19-21: «Ergo omnis populus poterit spectare triumphos / cumque ducum titulis oppida capta leget / vinclaque captiva reges cervice gerentes...».

El desfile no parece celebrar ninguna victoria específica sobre franceses y alemanes, más bien podría aludir a la entrada en Nápoles (1535) de Carlos V y su ejército tras la campaña africana. En el Emperador, que había expulsado a los franceses de Italia y parecía haber contenido a los protestantes en Alemania, españoles e italianos habían de reconocer la imagen del antiguo Imperio romano.

[21-22] *aquella... beldad*: Garcilaso encarece la belleza de doña Violante empleando un giro característico del latín (así, por ejemplo, a los sagaces perros llama Virgilio, *Eneida*, IV, 132: «odora canum vis»); por otra parte, adopta la pasiva latinizante, empleada por Horacio, *Odas*, I, X, 5: «te canam».

[25] *armada*: aludiendo «tanto a las armas del rigor con que combate Violante, como al hecho de que está 'provista de él', en una acepción latina del verbo *armar*» (F. Lázaro Carreter). La belleza y la aspereza eran rasgos complementarios para Castiglione, *El cortesano*, I: «no vale nada la hermosura, si no es acompañada de mucha aspereza».

[28-30] Entiéndase: 'el miserable amante, pálido cual la viola amarillenta, llora... convertido en la figura de doña Violante', recordando una idea y varias de las visiones con que la había desplegado Petrarca: la transformación del amante en la persona amada, ilustrada con una imagen vegetal, que depende del nombre de la amada (viola-Violante) y de la palidez del rostro del amante; la asociación de la viola con Venus por autores del Renacimiento permite establecer interpretaciones complementarias: 'el miserable amante..., empalidecido por la flor de Venus (esto es, por el amor), llora...'; o 'el miserable amante..., convertido en la flor de Venus (es decir, en la flor de Gnido), llora...'.

*figura* no significa 'emblema' o 'tipo'

Hablo d'aquel cativo,
de quien tener se debe más cuidado,
que 'stá muriendo vivo,
al remo condenado,
35 en la concha de Venus amarrado.

Por ti, como solía,
del áspero caballo no corrige
la furia y gallardía,
ni con freno la rige,
40 ni con vivas espuelas ya l'aflige.

Por ti con diestra mano
no revuelve la espada presurosa,
y en el dudoso llano
huye la polvorosa
45 palestra como sierpe ponzoñosa.

Por ti su blanda musa,
en lugar de la cíthera sonante,
tristes querellas usa,
que con llanto abundante
50 hacen bañar el rostro del amante.

(el amante transformado en el emblema de la dama, una viola), sino tiene el valor de 'forma' o 'persona', al igual que en Petrarca, *Canzoniere*, XXIII, 39 y 41, o Ficino, *De amore*, III, 8.

Un juego de palabras similar sobre el nombre de la amada se halla en Horacio, *Odas*, I, VIII, 1 y 16: «Lydia, dic... / cultus in caedem et Lycias proriperet catervas?».

[31-35] El apellido de Galeota parece sugerido por la descripción del amante, que, como galeote, está *al remo condenado*.

[35] La representación de Venus navegando sobre una concha a modo de barca se remonta a Tibulo, *Elegías*, III, III, 34, y constituye un motivo recurrente en la iconografía del Renacimiento; la imagen del amante atado en la concha de Venus sugiere la idea de Mario preso por el amor, pero podría tener otra interpretación más maliciosa, basada en el sentido erótico de la palabra *concha* (símbolo del órgano sexual femenino) y favorecida por el modelo imitado, Horacio, *Odas*, I, VIII, quien atribuye la debilidad de Sibaris a su ardentísimo amor con Lidia (la debilidad de Mario podría imputarse a una causa similar; pero, dado el desdén de Violante, el amor que lo debilita sólo puede ser de pensamiento).

[36-45] El bien conocido motivo de la extenuación por amor se inspira directamente en Horacio, *Odas*, I, VIII: «Cur neque militaris / inter aequales equitet; Gallica nec lupatis / temperet ora frenis... / Cur olivum / sanguine viperino / cautius vitat».

[46-50] La lamentación y el llanto del amante están descritos en términos muy

Por ti el mayor amigo
l'es importuno, grave y enojoso:
yo puedo ser testigo,
que ya del peligroso
55 naufragio fui su puerto y su reposo;

y agora en tal manera
vence el dolor a la razón perdida,
que ponzoñosa fiera
nunca fue aborrecida
60 tanto como yo dél, ni tan temida.

No fuiste tú engendrada
ni producida de la dura tierra;

afines a Tibulo, *Elegías*, I, VIII, 53-54: «Vel miser absenti moestas quam saepe querelas / conicit, et lacrimis omnia plena madent».

51-52 Garcilaso traslada al amigo el odio que el enamorado siente hacia sí mismo en Garci Sánchez de Badajoz, *Lecciones de Job*, vv. 99-100 («A mí mismo me soy hecho / grave, importuno, enojoso»), quizá con una reminiscencia léxica de Petrarca, *Canzoniere*, CCVII, 21 («divento ingiurioso et importuno»).

54-55 Esta imagen del amigo parece recordar a Bembo, *Rime*, CXLII, 62-63: «ne le fortune mie sì gravi, il porto / fosti de l'alma travagliata et stanca»; y se corresponde con la imagen de Galeota remando en la concha de Venus (vv. 31-35) y el motivo del *portus*, muy reiterado en Petrarca.

56-60 La descripción del odio hacia una persona está ilustrada con una comparación similar a la usada por Marcial, *Epigramas*, III, XLIV, 6-8: «Non tigris catullis citata raptis, / non dipsas medio perusta sole, / nec sic scorpius improbus timetur» (Herrera); la pérdida de la razón se ha querido ver inspirada por Ovidio, *Metamorfosis*, XIV, 702-703: «...postquam ratione furorem / vincere nom potuit...».

Por otro lado, los cuatro quehaceres a los que renuncia Galeota son característicos del caballero renacentista: el ejercicio de los caballos y las armas, la habilidad para la poesía y la música y el cultivo de la amistad (Castiglione, *El cortesano*, I, IV); el abandono de las ocupaciones habituales está descrito entre los síntomas de la enfermedad de amor y recordado en literatura desde Safo (véase égloga II, 504-506).

61-62 «Quiere decir que doña Violante no es duro guerrero nacido de la tierra» (J. F. Alcina), en posible alusión o bien a los terribles guerreros que brotaron de la tierra al sembrarla Cadmo con los dientes de un dragón, o bien a los gigantes que surgen de la tierra después de arar Jasón el campo de Ares; la dureza de doña Violante se ha puesto en relación con la de Eneas hacia Dido en Virgilio, *Eneida*, IV, 366-367 («...duris genuit te cautibus horrens / Caucasus...»), y se ha considerado en deuda con Horacio, *Odas*, III, X, 11-12: «Non te Penelopen difficilem procis / Thyrrhenus genuit parens».

no debe ser notada
—que ingratamente yerra—
65 quien todo el otro error de sí destierra.

Hágate temerosa
el caso de Anajárete, y cobarde,
que de ser desdeñosa
se arrepintió muy tarde,
70 y así su alma con su mármol arde.

Estábase alegrando
del mal ajeno el pecho empedernido,
cuando, abajo mirando,
el cuerpo muerto vido
75 del miserable amante allí tendido;

y al cuello el lazo atado
con que desenlazó de la cadena
el corazón cuitado,
y con su breve pena
80 compró la eterna punición ajena.

Sentió allí convertirse
en piedad amorosa el aspereza.
¡Oh tarde arrepentirse!

63-65 'No debe ser celebrada (*notada*) —porque yerra de ingratitud— quien aleja de sí completamente el error ajeno (*el otro error*)', en clara referencia al de Anajárete. Los comentaristas antiguos subrayaron la dificultad del pasaje, interpretando «no debe ser notada una dama de ingrata, pues no tiene otra falta» (Brocense) o que «no debe merecer el nombre de ingrata quien carece de todos los demás vicios» (Herrera); a partir de la enmienda *debes* por *debe* y considerando una acepción del verbo latino *ingrate* 'de mala gana, sin quererlo hacer', se ha propuesto el siguiente sentido: «no debe ser acusada, porque yerra a su pesar quien está libre de todos los restantes errores» (F. Lázaro Carreter).

66 Garcilaso intercala a continuación la fábula de Anajárete e Ifis, aducida desde sus orígenes para convencer a mujeres desdeñosas, siguiendo con bastante libertad a Ovidio, *Metamorfosis*, XIV, 695-697: «Quoque magis timeas ... / referam tota notissima Cypro / facta, quibus flecti facile et mitescere possis».

72 *empedernido*: 'insensible, duro, cruel'.

76-80 Esto es: 'el lazo atado al cuello con el que, además de ahorcarse, se desató las ligaduras del corazón dolorido; y con su poco sufrimiento (*breve pena*), logró el castigo eterno de Anajárete (*pena* tiene también el sentido de 'compensación económica'); el suicidio por amor era admitido por los clásicos.

¡Oh última terneza!
85 ¿Cómo te sucedió mayor dureza?

Los ojos s'enclavaron
en el tendido cuerpo que allí vieron;
los huesos se tornaron
más duros y crecieron,
90 y en sí toda la carne convertieron;

las entrañas heladas
tornaron poco a poco en piedra dura;
por las venas cuitadas
la sangre su figura
95 iba desconociendo y su natura,

hasta que, finalmente,
en duro mármol vuelta y transformada,
hizo de sí la gente
no tan maravillada,
100 cuanto de aquella ingratitud vengada.

No quieras tú, señora,
de Némesis airada las saetas
probar, por Dios, agora;
baste que tus perfetas
105 obras y hermosura a los poetas

den inmortal materia,

93-95 La sangre iba cambiando su forma (*figura*) y naturaleza (*natura*), «porque se tornaba de húmeda, seca, y de caliente, fría» (Herrera), como también se describe en Ovidio, *Metamorfosis*, XIV, 754-755: «...calidusque e corpore sanguis / inducto pallore fugit...».

98-100 La transformación en sí de Anajárete no admiró tanto a la gente como la vengó de su ingratitud (E.L. Rivers).

102 *Némesis* personifica la venganza divina; su mención para prevenir a amantes desdeñosos aparece en Tibulo, *Elegías*, I, VIII, 71-72 («Hic Marathus quondam miseros ludebat amantes, / nescius ultorem post caput esse deum»), posiblemente inspirado en Ovidio, *Metamorfosis*, XIV, 750 («uenit Anaxaretes, quam iam deus ultor agebat»).

Este final admonitorio, que no aparece en la fuente original, presenta una concordancia fortuita con Maquiavelo, *Serenata*: «Da l'un canto si sforza la vendetta / contro colei che amata non ama...» (p. 737).

105-106 El encabalgamiento entre estrofas tiene análogos en Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, V, XII-XIII.

sin que también en verso lamentable
celebren la miseria
d'algún caso notable
110 que por ti pase, triste, miserable.

110 Los adjetivos con que termina el poema, considerados como «un ejemplo de adjetivación fofa», podían encajar perfectamente dentro del esquema de la oda horaciana, que permitía finales no enfáticos, «con una especie de anticlímax, de aflojamiento, que ocupa aquí las dos últimas estrofas, las cuales se mueren con la torpeza del asíndeton» (Rivers).

## ELEGÍA I

*Al Duque d'Alba, en la muerte de*
*Don Bernaldino de Toledo* *

Aunque este grave caso haya tocado
con tanto sentimiento el alma mía,
que de consuelo estoy necesitado,
con que de su dolor mi fantasía
5 se descargase un poco y s'acabase
de mi continuo llanto la porfía,
quise, pero, probar si me bastase
el ingenio a escribirte algún consuelo,
estando cual estoy, que aprovechase

Esta elegía fue compuesta entre agosto y octubre de 1535, con ocasión de la muerte de don Bernaldino de Toledo, ocurrida cerca de Trápana, en Sicilia, después de la campaña de Túnez, en que había participado junto a Garcilaso.

El poema (dedicado al hermano de don Bernaldino, el duque de Alba don Fernando de Toledo) contiene los ingredientes tradicionales de una elegía fúnebre: propósito de ofrecer consuelo, elogio del fallecido, valoración de la fama, exposición de ideas estoicas, descripción del reino de los bienaventurados, etc.; pero, al estar dirigido a un amigo, el hermano del muerto, con quien el poeta parece conversar, adquiere el tono de una epístola.

Garcilaso sigue fundamentalmente el esquema de una elegía de Girolamo Fracastoro y lo combina con la fuente de ésta, la *Consolatio ad Liviam*; en aspectos más concretos, como la descripción de Venus doliéndose de la muerte de Adonis o la visión de los bienaventurados, utiliza las elegías fúnebres escritas en italiano por Bernardo Tasso y Pietro Bembo. Pero no se limita a traducir literalmente todo este material, sino que lo reelabora con bastante libertad, evocándolo a través de otras fuentes (las más veces clásicas: Virgilio y Horacio) y adaptándolo a su propio estilo.

* El epígrafe (que encabeza la elegía en todas las ediciones antiguas) recuerda el de Fracastoro: «In obitum M. Antonii Turriani Veronensis, ad Joannem Baptistam Turrianum frater».

4 *con que*: 'con el que', 'con el cual', con referencia a *consuelo*; *fantasía*: facultad del alma sensitiva encargada de formar las imágenes de las cosas (véase soneto III, 6). Este arranque sigue al de Fracastoro, 737.

5-11 La reiteración de la desinencia *-ase*, incluso en el interior del verso, es interpretada por Herrera como un efecto fónico semejante al llanto.

7 El uso de *pero*, en el sentido de *sin embargo* o *empero* y quizá con la acentuación aguda (*però*), podía responder a la influencia del italiano, favorecida por la necesidad de traducir la conjunción latina *attamen* en una forma interpuesta.

10 para que tu reciente desconsuelo
la furia mitigase, si las musas
pueden un corazón alzar del suelo
y poner fin a las querellas que usas,
con que de Pindo ya las moradoras
15 se muestran lastimadas y confusas;
que, según he sabido, ni a las horas
qu'el sol se muestra ni en el mar s'asconde,
de tu lloroso estado no mejoras,
antes, en él permaneciendo donde-
20 quiera que estás, tus ojos siempre bañas,
y el llanto a tu dolor así responde,
que temo ver deshechas tus entrañas
en lágrimas, como al lluvioso viento
se derrite la nieve en las montañas.
25 Si acaso el trabajado pensamiento
en el común reposo s'adormece,
por tornar al dolor con nuevo aliento,
en aquel breve sueño t'aparece
la imagen amarilla del hermano,
30 que de la dulce vida desfallece,

10-12 Entiéndase: 'para que tu reciente desconsuelo pierda la vehemencia (*la furia*) del primer momento'; a continuación, Garcilaso adopta el mismo tono emotivo que Fracastoro: «Istaec moesta tibi carmina persolui, / quo fortasse meis consolarere Camoenis, / si miseros quicquam Musa levare potest».

13 *querellas* (del latín *quarella*): 'quejas, lamentaciones'.

14 *Pindo*: un monte consagrado a Febo y a las musas (*las moradoras*).

16-18 Este modo tópico de ponderar la persistencia en un mismo estado de ánimo se halla en Fracastoro: «Nec iam posse quietis habere aut commoda somni, / sed cedente die, sed redeunte queri».

19-20 Dividir una palabra compuesta al final del verso formando encabalgamiento (*donde- /quiera*) es licencia habitual en poetas griegos y latinos.

23-24 La imagen aparece en la *Consolatio ad Liviam*: «Liquitur ut quondam Zephyris / solibus ictae / solvuntur tenerae vere terperite nives»; y en Fracastoro: «Ac ne tu in lacrymas paulatim totus abires, / liquitur ut pluuio tacta pruina Noto».

25 *acaso* (adverbio): 'de improviso; por casualidad, por azar'; *trabajado:* 'afligido', por referencia a *trabajos* 'penalidades, dificultades'.

29-30 *amarilla*: así solía caracterizarse la muerte (Horacio, *Odas*, I, IV, 13: «pallida Mors»; y Virgilio, *Eneida*, IV, 644: «pallida morte futura»). La aparición del hermano muerto en sueños se inspira en la *Consolatio ad Liviam*: «et modo per somnos agitaris imagine falsa? / teque tuo Drusum credis habere sinu? / et subito tentasque manu sperasque receptum? / quaeris et in vacui parte priore tori».

y tú tendiendo la piadosa mano,
probando a levantar el cuerpo amado,
levantas solamente el aire vano;
y, del dolor el sueño desterrado,
35 con ansia vas buscando el que partido
era ya con el sueño y alongado.
Así desfalleciendo en tu sentido,
como fuera de ti, por la ribera
de Trápana, con llanto y con gemido,
40 el caro hermano buscas, que solo era
la mitad de tu alma; el cual muriendo,
quedará ya sin la otra parte entera.
Y no de otra manera repitiendo
vas el amado nombre, en desusada
45 figura a todas partes revolviendo,
que, cerca del Erídano aquejada,

El intento de abrazar a alguien en sueños podría también inspirarse en Ariosto, *Orlando furioso*, X, XX, 7-8, y XXI, 1-3 («Né desta né dormendo, ella la mano / per Bireno abbracciar estese, ma invano. / ... / Nessuno truova: a sé la man ritira; / di nuovo tenta, e pur nessuno truova...»), quien se remonta a Ovidio, *Heroidas*, X, 9-12 («Incertum uigilans, a somno languida, moui / Thesea prensuras semisupina manus; / nullus erat. Referoque manus iterumque retempto / perque torum moueo bracchia; nullus erat»).

31 Con el adjetivo *pius* (*piadoso*) «se calificaba en latín al que ama, defiende y honra a sus padres, antepasados y familares».

33 *vano* (del latín *vanus*): 'vacío, hueco'.

35-36 *el que partido y... alongado*: 'el que se había marchado... y alejado'.

39 *Trápana*: ciudad siciliana donde desembarcaron las tropas españolas.

40-42 Esto es: 'buscas al querido hermano, que él solo era la mitad de tu alma; habiendo muerto el cual (*el cual muriendo*), tu alma quedará no sólo sin la parte del hermano, sino también con la tuya incompleta' (*sin la otra entera*), según la definición clásica de la amistad de una misma alma en dos partes, perfectamente clara en Horacio, *Odas*, II, XVII, 5-8 («Ah, te meae si partem animae rapit / maturior vis, quid moror altera / nec carus aeque, nec superestes / integer?»); y en Bembo, *Rime*, CXLII, 139-141 («pur lui che, l'ombra sua lasciando meco, / di me la viva e miglior parte ha seco. /... / ché con l'altra restai morto in quel punto...»); la situación personal, en cualquier caso, resulta más próxima a Ovidio, *Tristia*, IV, X, 31-32 («iamque decem vitae frater geminaverat annos, / cum perit, et coepi parte carere mei»). La dificultad sintáctica de todo el pasaje y el blanco que presenta el v. 42 entre *ya* y *parte* en la primera edición explican las enmiendas desafortunadas que introdujeron los editores antiguos.

43-46 *de otra manera... que*: 'de modo distinto... a como'; *a todas... revolviendo*: 'dirigiéndote a todas partes', como invocándolas.

lloró y llamó Lampetia el nombre en vano,
con la fraterna muerte lastimada:
«¡Ondas, tornáme ya mi dulce hermano
50 Faetón; si no, aquí veréis mi muerte,
regando con mis ojos este llano!».
¡Oh cuántas veces, con el dolor fuerte
avivadas las fuerzas, renovaba
las quejas de su cruda y dura suerte;
55 y cuántas otras, cuando s'acababa
aquel furor, en la ribera umbrosa,
muerta, cansada, el cuerpo reclinaba!
Bien te confieso que si alguna cosa
entre la humana puede y mortal gente
60 entristecer un alma generosa,
con gran razón podrá ser la presente,
pues te ha privado d'un tan dulce amigo,
no solamente hermano, un acidente;
el cual no sólo siempre fue testigo
65 de tus consejos y íntimos secretos,
mas de cuanto lo fuiste tú contigo;
en él se reclinaban tus discretos
y honestos pareceres y hacían

[49] Garcilaso, de acuerdo con el uso de su tiempo, llega a emplear el imperativo sin la *-d* final (*tornáme*: 'tornadme').

[51] La comparación con el duelo de *Lampetia* (hermana de Faetón, cuya muerte lloró en la ribera del río Po —el *Erídano*— hasta convertirse en álamo) está basada en Fracastoro.

[57] *muerta*: 'afligida'; *cansada*: 'fatigada'; un mismo encarecimiento del cansancio se halla en Petronio, *Satiricón*, VII: «lassus ac moriens Ascyltos».

[60] *generosa* (del latín *generosa*): 'noble, de ilustre linaje'.

[63] La forma simple de las voces cultas (*acidente*, *efetos*, *coluna*, etc.) y, en algunos casos, también patrimoniales, refleja la tendencia a adaptarlas a la pronunciación romance, en pugna durante todo el Siglo de Oro con el respeto a la forma latina.

Garcilaso pondera la relación de amistad por encima del propio parentesco de *hermano*, que considera accesorio (*un acidente*). Podría tratarse de una sugerencia de la *Consolatio ad Liviam*: «multi in te amissi...»; pero la intimidad y confianza entre hermanos parece estar insinuada por Fracastoro.

[64] El *no sólo* parece enlazar con los tercetos siguientes, y no con el verso 66, que debe entenderse como una aposición de los dos versos anteriores ('el cual fue... siempre testigo de tus consejos..., incluso más de cuanto lo fuiste tú contigo').

[65] La conjunción *e*, en lugar de *y*, ante *i-* sólo se usaba cuando se escribía con cierta elegancia.

[67-69] Entiéndase: 'los pareceres fructificaban (*hacían... sus efetos*) conforme a la persona en quien se asentaban'.

conformes al asiento sus efetos;
70 en él ya se mostraban y leían
tus gracias y virtudes una a una
y con hermosa luz resplandecían,
como en luciente de cristal coluna
que no encubre, de cuanto s'avecina
75 a su viva pureza, cosa alguna.
¡Oh miserables hados, oh mezquina
suerte, la del estado humano, y dura,
do por tantos trabajos se camina,
y agora muy mayor la desventura
80 d'aquesta nuestra edad cuyo progreso
muda d'un mal en otro su figura!
¿A quién ya de nosotros el eceso
de guerras, de peligros y destierro
no toca y no ha cansado el gran proceso?
85 ¿Quién no vio desparcir su sangre al hierro
del enemigo? ¿Quién no vio su vida
perder mil veces y escapar por yerro?
¿De cuántos queda y quedará perdida
la casa, la mujer y la memoria,
90 y d'otros la hacienda despendida?

[70-75] Este tipo de hipérbaton, consistente en intercalar entre el adjetivo y el nombre un complemento de éste, lo emplea Petrarca, *Canzoniere*, CCCXXIII, 75: «han fatto un dolce di morir desio».

El símil también es de origen petrarquista: «dinanzi una colonna / cristallina, et iv'entro ogni pensero / scritto, e for tralucea sì chiaramente / che mi fea lieto e sospirar sovente» (*Canzoniere*, CCCXXV, 27-30); y «Certo, cristallo vetro / non mostrò mai di fore / nascosto altro colore» (XXXVII, 57-59); también se halla en Bembo, *Rime*, CXLII, 51-54 («color non mostrò mai vetro, né fonte / così puro il suo vago erboso fondo, / com'io negli occhi tuoi leggeva espressa / ogni mia voglia sempre, ogni sospetto»).

[76] La lamentación sobre la inconsistencia e inestabilidad de la fortuna humana se atiene a Fracastoro.

[78] El sentido de *trabajos* por 'penas, sufrimientos' es etimológico.

[79] *agora* (< *hac hora*): 'ahora'.

[85] *desparcir*, en vez de *esparcir* (< *spargere*), aquí con el matiz de 'verter', puede explicarse por un cruce con *dispergere* 'dispersar', posiblemente condicionado por la presencia unos versos más abajo de *despendida* (pero véase v. 139).

[87] Estas reflexiones sobre la vida militar presentan algunas coincidencias con Horacio, *Odas*, II, 1, 29-32: «Quis non Latino sanguine pinguior / campus sepulcris impia proelia / testatur auditumque Medis / Hesperiae sonitum ruinae?».

[90] *despendida* es variante vulgar de la forma culta *espendida* 'mal gastada, desperdiciada'.

¿Qué se saca d'aquesto? ¿Alguna gloria?
¿Algunos premios? ¿O agradecimiento?
Sabrálo quien leyere nuestra historia:
verásе allí que como polvo al viento,
95 así se deshará nuestra fatiga,
ante quien s'endereza nuestro intento.
No contenta con esto, la enemiga
del humano linaje, que envidiosa
coge sin tiempo el grano de la espiga,
100 nos ha querido ser tan rigurosa,
que ni a tu juventud, don Bernaldino,
ni ha sido a nuestra pérdida piadosa.
¿Quién pudiera de tal ser adevino?
¿A quién no le engañara la esperanza,
105 viéndote caminar por tal camino?
¿Quién no se prometiera, en abastanza,
seguridad entera de tus años,
sin temer de natura tal mudanza?
Nunca los tuyos, mas los propios daños
110 dolernos deben, que la muerte amarga
nos muestra claros ya mil desengaños;
hanos mostrado ya que en vida larga,
apenas de tormentos y d'enojos
llevar podemos la pesada carga;
115 hanos mostrado en ti que claros ojos
y juventud y gracia y hermosura

91-92 Estas preguntas retóricas han sugerido a Herrera un paralelo con Virgilio, *Geórgicas*, III, 525-526: «Quid labor aut benefacta iuvant? qui vomere terras / invertisse gravis?».

94 Es imagen de la muerte corriente en la Biblia: «tanquam pulvis quem proiicit ventus» (Salmos I, 4; 24, 5; etc.; Azara).

96 Se ha querido ver aquí una referencia al emperador Carlos V.

97-98 Esta alusión al rigor de la muerte (*la enemiga del humano linaje*) amplía otra de Fracastoro.

103 *adevino*: 'adivino', por disimilación, corriente en tiempos de Garcilaso.

104-105 Se ha propuesto aquí una reminiscencia de unos versos de otra elegía funebre de Fracastoro: «sed non tua vivida virtus / ut te hunc aspicerem, tua non promisserat aetas» (Herrera).

106 *abastanza* por 'abundancia' sonaba ya a arcaísmo a finales del siglo XVI.

109-111 La idea de que la muerte no daña a quien muere sino a quienes le sobreviven es una consolación de origen estoico: «Nihil enim mali accidisse Scipioni puto; mihi accidit, si quid accidit» (Cicerón, *De amicitia*, III, XI; Herrera).

son también, cuando quiere, sus despojos.
Mas no puede hacer que tu figura,
después de ser de vida ya privada,
120 no muestre el arteficio de natura;
bien es verdad que no está acompañada
de la color de rosa que solía
con la blanca azucena ser mezclada,
porque'l calor templado, que encendía
125 la blanca nieve de tu rostro puro,
robado ya la muerte te lo había;
en todo lo demás, como en seguro
y reposado sueño descansabas,
indicio dando del vivir futuro.
130 Mas ¿qué hará la madre que tú amabas,
de quien perdidamente eras amado,
a quien la vida con la tuya dabas?
Aquí se me figura que ha llegado
de su lamento el son, que con su fuerza
135 rompe el aire vecino y apartado,
tras el cual a venir también se 'sfuerza
el de las cuatro hermanas, que teniendo
va con el de la madre a viva fuerza;

120 *arteficio*: 'artificio', por disimilación, favorecida por el cruce con palabras de la misma raíz, como *arte* o *artefacto*.

122 Las vacilaciones en el género de *color* (originariamente masculino) son frecuentes hasta el siglo XVII y todavía hoy perviven en el lenguaje rural.

121-129 La descripción del rostro (*figura*) de don Bernaldino, con los atributos propios de la belleza femenina (el rojo y el blanco, representados por la *rosa* y la *azucena*), y el recuerdo de la idea comunísima del sueño como imagen de la muerte (véase soneto XVII, 9-10) guardan cierta relación con el final del *Triumphus mortis* (vv. 166-172) de Petrarca: «Pallida no, ma più che neve bianca..., / parea posar come persona stanca: / quasi un dolce dormir ne' suo' belli occhi...: / Morte bella nel suo bel viso» (imitado también por Poliziano, *Elegías*, VII, 259-264).

El *calor templado* (v. 124) podría ser alusión al *calor naturalis*, cuyo asiento la fisiología antigua localizaba en las arterias procedentes del ventrículo izquierdo del corazón.

137-138 *teniendo va... a viva fuerza*: 'que va compitiendo con el lamento de la madre con mucha fuerza'. La condolencia de la madre y las hermanas por el joven muerto parece insinuada por la *Consolatio ad Liviam* y por Ovidio, *Amores*, III, IX, 51-52: «Hinc soror in partem misera cum matre doloris / venit inornatas dilaniata comas»; pero la descripción del frenesí de sus lamentos evoca claramente a Ariosto, *Orlando furioso*, V, LX, 3-4: «percosse il seno e si stracciò la stola; / e fece

a todas las contemplo desparciendo
140 de su cabello luengo el fino oro,
al cual ultraje y daño están haciendo.
El viejo Tormes, con el blanco coro
de sus hermosas ninfas, seca el río
y humedece la tierra con su lloro,
145 no recostado en urna al dulce frío
de su caverna umbrosa, mas tendido
por el arena en el ardiente estío,
con ronco son de llanto y de gemido,
los cabellos y barbas mal paradas
150 se despedaza y el sotil vestido;
en torno dél sus ninfas desmayadas
llorando en tierra están, sin ornamento,
con las cabezas d'oro despeinadas.
Cese ya del dolor el sentimiento,
155 hermosas moradoras del undoso
Tormes; tened más provechoso intento:
consolad a la madre, que el piadoso
dolor la tiene puesta en tal estado,
que es menester socorro presuroso.

all'aureo crin danno e dispetto»; y Bernardo Tasso: «Non far Mirtilla al aureo crine oltraggio».

[140] *luengo* (del latín *longus*): 'largo'; se sentía ya en tiempos de Garcilaso como un arcaísmo, con un uso cada vez más restringido.

[142-144] La introducción del dios fluvial (véanse los versos siguientes) y sus ninfas procede de la *Consolatio ad Liviam*, de la que se deriva el empleo del mismo recurso por Fracastoro; se menciona aquí el río Tormes por estar el ducado de la familia de don Bernaldino en Alba de Tormes (Salamanca).

[145] Los antiguos solían representar los ríos como dioses recostados en una *urna* de la que brotan las aguas; la escena con el llanto del río y el de sus ninfas (vv. 148-153) sigue bastante de cerca a Sannazaro, *Arcadia*, XII, 37-38: «trovai in terra sedere il venerando iddio, col sinistro fianco appoggiato sovra un vaso di pietra che versava acqua; la quale egli in assai gran copia face maggiore con quella che dal volto, da' capelli e da' peli de la umida barba piovendoli continuamente vi aggiungeva ... E dintorno a lui con disusato mormorio le sue ninfe stavano tutte piangendo, e senza ordine o dignità alcuna gittate per terra non alzavano i mesti volti» (véase égloga II, 1173).

[149] *mal paradas*: 'mal dispuestas, mal arregladas, desordenadas'.

[150] A principios del siglo XVI, *sotil*, en el sentido etimológico de 'delgado, fino', todavía alterna con *sutil* (véase égloga III, 110).

[153] El cabello despeinado se interpretaba a menudo como símbolo de dolor (véase egloga III, 225).

[157] *piadoso*: 'maternal' (son. XLV, 5).

160 Presto será que'l cuerpo, sepultado
en un perpetuo mármol, de las ondas
podrá de vuestro Tormes ser bañado;
y tú, hermoso coro, allá en las hondas
aguas metido, podrá ser que al llanto
165 de mi dolor te muevas y respondas.
Vos, altos promontorios, entretanto,
con toda la Trinacria entristecida,
buscad alivio en desconsuelo tanto.
Sátiros, faunos, ninfas, cuya vida
170 sin enojo se pasa, moradores
de la parte repuesta y escondida,
con luenga esperiencia sabidores,
buscad para consuelo de Fernando
hierbas de propriedad oculta y flores;
175 así, en el ascondido bosque, cuando
ardiendo en vivo y agradable fuego
las fugitivas ninfas vais buscando.
ellas se inclinen al piadoso ruego
y en recíproco lazo 'stén ligadas,
180 sin esquivar el amoroso juego.
Tú, gran Fernando, que entre tus pasadas
y tus presentes obras resplandeces,
y a mayor fama están por ti obligadas,
contempla dónde 'stás, que si falleces
185 al nombre que has ganado entre la gente,
de tu virtud en algo t'enflaqueces,
porque al fuerte varón no se consiente
no resistir los casos de Fortuna

166 Los *altos promontorios* son las tres cimas que dan nombre a *Trinacria* (Sicilia).

169-180 La petición a las ninfas de consuelo para el hermano del muerto procede de Fracastoro; pero Garcilaso la amplía a *sátiros* y *faunos* (dioses de los bosques y de los campos, mitad hombres, mitad animales), a quienes, por consolar a don Fernando, promete la conquista de aquéllas (v. 171); *repuesta*: 'alejada'.

181-186 Esta invitación a un familiar del difunto a comportarse con la entereza propia del nombre que lleva se hace eco de la *Consolatio ad Liviam* y de la elegía de Bernardo Tasso.

187 *fuerte varón*: alude a la constancia y apatía del sabio estoico y se ha puesto en relación con el «iustum et tenacem virum« de Horacio, *Odas*, II, IX, I.

188 *casos de Fortuna*: 'sucesos de la Fortuna', tomados aquí por 'adversos'.

con firme rostro y corazón valiente;
190 y no tan solamente esta importuna,
con proceso crüel y riguroso,
con revolver de sol, de cielo y luna,
mover no debe un pecho generoso
ni entristecello con funesto vuelo,
195 turbando con molestia su reposo,
mas si toda la máquina del cielo,
con espantable son y con rüido,
hecha pedazos, se viniere al suelo,
debe ser aterrado y oprimido
200 del grave peso y de la gran rüina,
primero que espantado y comovido.
Por estas asperezas se camina
de la inmortalidad al alto asiento,
do nunca arriba quien d'aquí declina.
205 Y, en fin, señor, tornando al movimiento
de la humana natura, bien permito
a nuestra flaca parte un sentimiento,
mas el eceso en esto vedo y quito,
si alguna cosa puedo, que parece
210 que quiere proceder en infinito.
A lo menos el tiempo, que descrece
y muda de las cosas el estado,
debe bastar, si la razón fallece.
No fue el troyano príncipe llorado

190 *importuna*: 'dura, cruel, grave' (referida a Fortuna).

194 Es decir: 'con el *vuelo* triste de la Fortuna', representada a menudo con alas.

196 La imagen del *varón* impasible ante el desmoronamiento del universo (la *máquina del cielo*) parece proceder de Horacio, *Odas*, III, III, 7-8: «Si fractus inlabatur orbis, / impavidum ferient ruinae».

197 *espantable*: 'maravilloso, portentoso, digno de asombro'.

199 *aterrado*: 'echado a tierra, derribado, abatido'.

201 *primero que*: 'antes que'.

203 Parece haber una referencia al adagio latino «Per aspera ad astra», recordado por Virgilio, *Eneida*, IX, 641: «sic itur ad astra».

204 *declina* (del latín *declinare*): 'se desvía, aleja, aparta'.

211 *descrece*: 'decrece'.

213 Garcilaso recuerda un manidísimo tópico, en una formulación cercana a la de Séneca, *Agamemnon*, v. 130: «Quod ratio nequit, saepe sanavit mora».

214 El ejemplo de Héctor (*el príncipe troyano*), muerto por Aquiles y llorado por Príamo y los frigios, está tomado de la *Consolatio ad Liviam*; pero,

215 siempre del viejo padre dolorido,
ni siempre de la madre lamentado,
antes, después del cuerpo redemido
con lágrimas humildes y con oro,
que fue del fiero Achiles concedido,
220 y reprimiendo el lamentable coro
del frigio llanto, dieron fin al vano
y sin provecho sentimiento y lloro.
El tierno pecho, en esta parte humano,
de Venus, ¿qué sintió, su Adonis viendo
225 de su sangre regar el verde llano?
Mas desque vido bien que, corrompiendo
con lágrimas sus ojos, no hacía
sino en su llanto estarse deshaciendo,
y que tornar llorando no podía
230 su caro y dulce amigo de la escura
y tenebrosa noche al claro día,
los ojos enjugó y la frente pura
mostró con algo más contentamiento,
dejando con el muerto la tristura;
235 y luego con gracioso movimiento
se fue su paso por el verde suelo,
con su guirlanda usada y su ornamento;
desordenaba con lascivo vuelo

en ciertos aspectos, se refiere según lo hace Horacio, *Odas*, II, IX, 13-17.

217 *redemido*: 'liberado'; es traducción del texto de Fracastoro: «redemptus».

218 «exanimumque auro corpus vendebat Achilles» (Virgilio, *Eneida*, I, 484).

223-240 La descripción de Venus enjugándose las lágrimas tras llorar la muerte de su amante Adonis (desgarrado por un jabalí) se inspira en la de Bernardo Tasso; los tercetos comprendidos entre los versos 235-240 fueron censurados por Herrera, quien los consideraba poco apropiados al asunto de la elegía: «no convienen ... estos versos lascivos y regalados para esta tristeza».

226 *desque vido*: 'una vez que vio' (la forma *vido* es etimológica); *corrompiendo*: 'lastimando, irritando'; se trata de una expresión clásica: «Quid teneros lacrimis *corrumpis* ocellos?» (Ovidio, *Ars amandi*, I, 129).

234 Garcilaso relega siempre la palabra *tristura* ('tristeza') a la posición en rima; se ha querido ver un eco bíblico: «Sine ut mortui sepeliant mortuos suos...» (Lucas 60).

237 *guirlanda* en vez de 'guirnalda' era normal, especialmente por influencia del italiano (*ghirlanda*); Garcilaso traduce casi literalmente a Tasso: «et prese le ghirlande et l'ornamento».

238 *lascivo* conserva la acepción latina de 'alegre, juguetón'.

el viento su cabello; y con su vista
240 s'alegraba la tierra, el mar y el cielo.
Con discurso y razón, que's tan prevista,
con fortaleza y ser, que en ti contemplo,
a la flaca tristeza se resista.
Tu ardiente gana de subir al templo
245 donde la muerte pierde su derecho
te basta, sin mostrarte yo otro ejemplo
allí verás cuán poco mal ha hecho
la muerte en la memoria y clara fama
de los famosos hombres que ha deshecho.
250 Vuelve los ojos donde al fin te llama
la suprema esperanza, do perfeta
sube y purgada el alma en pura llama;
¿piensas que es otro el fuego que en Oeta
d'Alcides consumió la mortal parte,
255 cuando voló el espirtu a la alta meta?
Desta manera aquél, por quien reparte
tu corazón sospiros mil al día
y resuena tu llanto en cada parte,
subió por la difícil y alta vía,
260 de la carne mortal purgado y puro,
en la dulce región del alegría,
do con discurso libre ya y seguro
mira la vanidad de los mortales,
ciegos, errados en el aire 'scuro,
265 y viendo y contemplando nuestros males,
alégrase d'haber alzado el vuelo

242 *en ti contemplo*: 'admiro, venero en ti' (recordando el uso mayoritariamente religioso que tenía *contemplar en*); *prevista*: 'prevenida, prudente'.

244 *templo*: parece tratarse del de la fama humana (Rivers), aunque podría identificarse con el 'cielo'.

249 *famosos*: 'excelentes, egregios, ilustres'.

250-255 Según creencias antiguas, el cuerpo, tras arder en la pira funeraria (*en pura llama*), se purifica y el alma puede ascender al empíreo. La referencia a Hércules (*Alcides*) en el monte Oeta, donde alcanzó la inmortalidad de ese modo, tiene origen en unos versos de la *Consolatio ad Liviam*: «Qualis in Hercules colluxit collibus Oetae, / cum sunt imposito membra cremata deo». En cuanto a la forma *espirtu* por 'espíritu', véase soneto IV, 14.

261 *la dulce región del alegría*: los Campos Elíseos, donde viven los bienaventurados (Virgilio, *Eneida*, VI, 743-744: «Exinde per amplum / mittimur Elysium, et pauci laeta arva tenemus»; Hernando de Velasco traduce *Elysium* por «campo alegre»).

y gozar de las horas immortales.
Pisa el immenso y cristalino cielo,
teniendo puestos d'una y d'otra mano
270 el claro padre y el sublime agüelo:
el uno ve de su proceso humano
sus virtudes estar allí presentes,
qu'el áspero camino hacen llano;
el otro, que acá hizo entre las gentes
275 en la vida mortal menor tardanza,
sus llagas muestra allá resplandecientes.
Dellas aqueste premio allá s'alcanza,
porque del enemigo no conviene
procurar en el cielo otra venganza.
280 Mira la tierra, el mar que la contiene,
todo lo cual por un pequeño punto
a respeto del cielo juzga y tiene;
puesta la vista en aquel gran trasunto
y espejo do se muestra lo pasado
285 con lo futuro y lo presente junto,

267 *horas inmortales* sugieren la idea de intemporalidad (el «aeternam diem» de Fracastoro), ampliamente desarrollada por Bembo: «Ivi non corre il dí verso la sera, / né le notti se'n van contra il mattino; / ivi il caso non pò molto né poco»; se ha pensado también en una alusión específica a las Horas, hijas de Temis, que presiden el cambio de estaciones.

268-276 El *cristalino cielo*, dentro de la cosmología neoplatónica, debe corresponder al empíreo (si bien se ha cuestionado la validez de tal correspondencia, al creer que *cristalino* designa específicamente otro círculo celeste).

El encuentro allí del difunto con el ilustre padre (*claro padre*) y el glorioso abuelo (*sublime agüelo*), don García y don Fadrique de Toledo, muertos respectivamente en 1510 y 1500, está sugerida por Fracastoro: «Quos inter tuus iste recens a funere frater / miratur coelum coelicumque domos, / aeternamque diem et felicem ex ordine gentem, / Quem circum illustres animae, proauique paterque / intentos oculos ore nepotis habent»; y por Tasso: «E cogl'aui et col padre intorno, il pie / mouendo mire le beati genti / ch'han del lor ben oprar giusta mercede».

278-279 «Questo è l'onor che del ben far s'aspetta... / poiché non lice in ciel cercar vendetta» (Sannazaro).

280-282 En estas reflexiones —de origen estoico— sobre la pequeñez de la tierra con relación a la inmensidad del universo, relacionadas con la felicidad que se alcanza después de la muerte, se percibe la huella del *Somnium Scipionis* (VI, XVI) de Cicerón: «Tam ipsa terra ita mihi parva visa est, ut me imperii nostri, quo quasi punctum eius attingimus, paeniteret».

283-285 Posiblemente se trata de una referencia a las tres ruedas de la Fortuna (o a la Providencia cristiana): «Saber te conviene / que de tres edades te quiero decir, / pasadas, presentes e de por venir» (Juan de Mena, *Laberin-*

el tiempo que a tu vida limitado
d'allá arriba t'está, Fernando, mira,
y allí ve tu lugar ya deputado.
¡Oh bienaventurado, que, sin ira,
290 sin odio, en paz estás, sin amor ciego,
con quien acá se muere y se sospira,
y en eterna holganza y en sosiego
vives y vivirás cuanto encendiere
las almas del divino amor el fuego!
295 Y si el cielo piadoso y largo diere
luenga vida a la voz deste mi llanto,
lo cual tú sabes que pretende y quiere,
yo te prometo, amigo, que entretanto
que el sol al mundo alumbre y que la escura
300 noche cubra la tierra con su manto,
y en tanto que los peces la hondura
húmida habitarán del mar profundo
y las fieras del monte la espesura,
se cantará de ti por todo el mundo,
305 que en cuanto se discurre, nunca visto
de tus años jamás otro segundo
será, desde'l Antártico a Calisto.

*to de Fortuna*, LVIII, 457-459): o, según Herrera, «de la mente divina»: «colui ch'à sempre avante / il presente, il preterito e 'l futuro» (Luigi Alamanni, *L'Avarchide*, II)

288 *deputado*: 'asignado, destinado' (del latín *deputatus*).

289-294 La visión de los bienaventurados, libres de las pasiones estoicas, parece combinar lugares de las elegías de Pedro Bembo y Bernardo Tasso.

297 *pretiende* (con diptongación de la *-e-* tónica, como en *tiende*) y *quiere* eran sinónimos.

299 *escura*: 'oscura'; la *e-*, en lugar de la *o-* etimológica (*obscurum*), puede explicarse por analogía a palabras latinas que empezaban por una *s-* líquida y desarrollaron en castellano una *e-* de apoyo (como *stare* > *estar*).

301-304 Garcilaso se vale de una fraseología característica de Virgilio, *Bucólicas*, V, 76-78: «Dum iuga montis aper, fluuios dum piscis amabit... / semper honos nomenque tuum laudesque manebunt»; y *Eneida*, IX, 446-447: «Fortunati ambo, si quid mea carmina possunt, / nulla dies umquam memori vos eximet aeuo».

307 Entiéndase: 'desde el Antártico al Ártico'; la comparación está, por ejemplo, en Ariosto, *Orlando furioso*, III, XVII, 6: «Tra quanto è in mezzo Antartico e Calisto» (Brocense).

## ELEGÍA II

### *A Boscán* *

Aquí, Boscán, donde del buen troyano
Anchises con eterno nombre y vida
conserva la ceniza el Mantüano,
debajo de la seña esclarecida
5 de César Africano nos hallamos
la vencedora gente recogida:

La elegía II se escribió en Trapani, según afirma el poeta en los versos iniciales, probablemente un poco antes que la primera.

Se trata de una elegía amorosa, en que confluyen otros dos géneros: la epístola y la sátira (los *capitoli* italianos también solían acoger rasgos de distintos géneros). Garcilaso mezcla la crítica de la corte con la lamentación amorosa: empieza confesando a Boscán la vida que lleva entre «la vencedora gente», para pasar a descubrirle los celos que le atormentan por los amores que ha dejado en Nápoles.

La parte central del poema recrea un tópico de la elegía romana: la sospecha (y, a veces, la seguridad) de creer a la amada en brazos de otro, especialmente cuando el poeta se halla lejos tras haber emprendido un largo viaje. La censura contra los codiciosos e hipócritas (en un contexto de descontento e insatisfacción personal) reúne varios lugares de la sátira primera de Horacio, en tanto el tratamiento del tema amoroso asimila una serie de imágenes bastante manidas y de diferente procedencia dentro de un tono ligeramente cancioneril (más de abstracción que de descripción física). Así, el símil con el enfermo a quien, en riesgo de muerte, se engaña haciéndole concebir falsas esperanzas se mueve en la órbita de la poesía de Ausias March; y la imposibilidad de hallar reposo para su sufrimiento incluso en las partes más inhabitables de la tierra recrea un tópico horaciano, particularmente difundido en el Renacimiento gracias a Petrarca (véase canción I).

* Éste es el epígrafe que encabeza el texto en la primera edición.

[1] La mención del nombre del destinatario al principio de un texto, en prosa o en verso, constituía una reconocida práctica epistolar; la del lugar desde donde se escribe solía hacerse, como en la epístola siguiente.

[2-3] *Anchises*, padre de Eneas, está enterrado en Trapani, según la *Eneida* (III, 707-710) de Virgilio (*el Mantüano*): «Hinc Drepani me portus et inlaetabilis ora / accipit. Hic pelagi tot tempestatibus actus heu! genitorem, omnis curae casusque levamen, / amitto Anchisen...»; es dato que también recuerda Ariosto, *Orlando furioso*, XLIII, CXLIX, 7-8 (Brocense y Herrera).

[4] *seña*: 'bandera, insignia'.

[5] *César Africano*: el emperador Carlos V, llamado así porque venció en Túnez, a imitación del título que habían recibido algunos cónsules y césares romanos (Brocense y Herrera).

[6] Este verso debe entenderse como una aposición de *nos hallamos*: 'nosotros, la vencedora gente, nos hallamos recogida'.

diversos en estudio, que unos vamos
muriendo por coger de la fatiga
el fruto que con el sudor sembramos;
10 otros, que hacen la virtud amiga
y premio de sus obras y así quieren
que la gente lo piense y que lo diga,
destotros en lo público difieren,
y en lo secreto sabe Dios en cuánto
15 se contradicen en lo que profieren.
Yo voy por medio, porque nunca tanto
quise obligarme a procurar hacienda,
que un poco más que aquéllos me levanto;
ni voy tampoco por la estrecha senda
20 de los que cierto sé que a la otra vía
vuelven, de noche al caminar, la rienda.
Mas ¿dónde me llevó la pluma mía,
que a sátira me voy mi paso a paso,
y aquesta que os escribo es elegía?
25 Yo enderezo, señor, en fin mi paso
por donde vos sabéis que su proceso
siempre ha llevado y lleva Garcilaso;
y así, en mitad d'aqueste monte espeso,
de las diversidades me sostengo,
30 no sin dificultad, mas no por eso

[7] *diversos en estudio*: 'distintos, diferentes en afanes' (en que *estudio* es un claro latinismo semántico).○

[10-11] Es alusión al adagio latino «virtuti sua praemia», recordado también por Séneca, *De vita beata*, IX, 4.

[13] *destotros*: 'de estos otros'.

[15] Garcilaso ha introducido una pequeña digresión sobre la vida en torno al Emperador, haciéndose eco de ideas contenidas en varios poemas de Horacio.

[19-21] El deseo de hallar un punto medio entre codiciosos e hipócritas se corresponde con el equilibrio que propone Horacio entre avaros y pródigos: «Est modus in rebus, sunt certi denique fines, / quos ultra citraque nequit consistere rectum» (*Sátiras*, I, I, 105-107).

[23-24] Garcilaso respeta las leyes clásicas de los géneros literarios, corrigiéndose a sí mismo (actitud que Lope asoció con la figura retórica *correctio*): la elegía, tanto fúnebre como amorosa, ha de mantener un tono elevado, en consonancia con la elegancia moral a que aspira, mientras la sátira tiende al estilo bajo o *sermo humilis*.

[26-27] Este tipo de enálage, consistente en el cambio de la primera persona por la tercera, no fue anormal en los poetas clásicos; así, Virgilio, *Eneida*, III, 433, pone en boca del mago Heleno: «Praeterea, si qua est Heleno prudentia, vati».

[28] El *monte espeso* parece evocar la *selva oscura* de Dante. (E.L. Rivers).

dejo las musas, antes torno y vengo
dellas al negociar, y, varïando,
con ellas dulcemente me entretengo.
Así se van las horas engañando;
35 así del duro afán y grave pena
estamos algún hora descansando.
D'aquí iremos a ver de la Serena
la patria, que bien muestra haber ya sido
de ocio y d'amor antiguamente llena.
40 Allí mi corazón tuvo su nido
un tiempo ya; más no sé, triste, agora
o si estará ocupado o desparcido.
D'aquesto un frío temor así a deshora
por mis huesos discurre en tal manera,
45 que no puedo vivir con él un' hora.
Si, triste, de mi bien yo estado hubiera
un breve tiempo ausente, no lo niego
que con mayor seguridad viviera.
La breve ausencia hace el mismo juego

31-33 Entiéndase: 'antes las dejo (*torno y vengo dellas*) por mis ocupaciones (*al negociar*), y viceversa, cambiando las ocupaciones por las musas, me entretengo con ellas'.

37-38 *de la Serena la patria*: la patria de la sirena Parténope, nombre con que antiguamente se conocía a Nápoles, que se había hecho célebre como centro de ocio literario y de amores.

40 El uso de *nido* en el sentido de 'hogar' es frecuente entre los poetas clásicos; aquí, podía referirse a Nápoles, como en Firenzuola, *Le lagrime*, versos 41-42: «ne la bella Partenope, ch'un nido / fu già di cortesia, d'amore un seggio»; en la elegía dirigida a Francesco Guidetti, Alamanni le reprocha: «Ah dolce amico (dir non voglio infinido / ma poco forte) a che turbando vai / d' miei primi pensier l'antico nido» (*Elegías*, I, x, 10-12).

42 *desparcido*: 'esparcido' (véase elegía I, 139).

43-45 La imagen del escalofrío que recorre las entrañas del poeta, usada para encarecer varias formas de miedo (aquí la de los celos: véase v. 184), se halla en autores clásicos e italianos; Garcilaso sigue a Ariosto, *Orlando furioso*, V, XI, 6: «E per l'ossa un timor freddo gli scorre».

47 El uso redundante del pronombre *lo* parece reflejo de la lengua oral; para evitar la redundancia se ha propuesto suprimirlo y colocar en su lugar el *yo* del verso 46, o bien puntuar *no lo niego: que con mayor seguridad viviera*.

49-57 Entiéndase: 'la breve ausencia produce el mismo efecto en el amor (*hace el mismo juego*) que el que produce un poco de agua (*agua moderada*) en el fuego de la fragua'; la comparación, frecuente en la poesía amorosa del siglo XV (especialmente en Garci Sánchez de Badajoz, CXII, 322-332: «E desta fragua vi / el fuego es de amor ... / y el agua por más dolor / lágrimas del corazón /

50 en la fragua d'amor que en fragua ardiente
el agua moderada hace al fuego,
la cual verás que no tan solamente
no le suele matar, mas le refuerza
con ardor más intenso y eminente,
55 porque un contrario, con la poca fuerza
de su contrario, por vencer la lucha
su brazo aviva y su valor esfuerza.
Pero si el agua en abundancia mucha
sobre'l fuego s'esparce y se derrama,
60 el humo sube al cielo, el son s'escucha
y, el claro resplandor de viva llama
en polvo y en ceniza convertido,
apenas queda dél sino la fama;
así el ausencia larga, que ha esparcido
65 en abundancia su licor que amata
el fuego que'l amor tenía encendido,
de tal suerte lo deja que lo trata
la mano sin peligro en el momento
que en aparencia y son se desbarata.
70 Yo solo fuera voy d'aqueste cuento,
porque'l amor m'aflige y m'atormenta,
y en el ausencia crece el mal que siento;
y pienso yo que la razón consienta
y permita la causa deste efeto,
75 que a mí solo entre todos se presenta,
porque como del cielo yo sujeto
estaba eternamente y diputado
al amoroso fuego en que me meto,

que apagaban...»), tiene en cuenta otra de Pontano, *De rebus coelestibus*, I: «El hervor de Marte se recoge mucho más en sí y cobra más encendidas fuerzas por la naturaleza del Escorpión que le contradice, como el herrero que, estando encendidos y abrasados los carbones en la hornaza, los rocía con alguna agua con que el fuego se aprieta y fortifica más en sí, y dentro se calienta y hierve más, como antes ardiese sin aquel ímpetu por no tener contrario que lo encendiese».

59 La aliteración de la *s-* al principio de tres palabras se ha interpretado como un recurso de celeridad semejante al que provoca Virgilio, *Eneida*, VII, 466: «nec iam se capit unda, volat vapor ater ad auras».

65 *su licor amata*: 'su líquido apaga'.

70 Es decir: 'sólo yo estoy fuera de este extremo (*cuento*)'.

76-78 Esto es: 'porque, como inclinado por el cielo, estaba predestinado (*diputado*) al amor'; los teólogos anti-

así, para poder ser amatado,
80 el ausencia sin término, infinita,
debe ser, y sin tiempo limitado;
lo cual no habrá razón que lo permita,
porque por más y más que ausencia dure,
con la vida s'acaba, qu'es finita.
85 Mas a mí ¿quién habrá que m'asegure
que mi mala fortuna con mudanza
y olvido contra mí no se conjure?
Este temor persigue la esperanza
y oprime y enflaquece el gran deseo
90 con que mis ojos van de su holganza;
con ellos solamente agora veo
este dolor que'l corazón me parte,
y con él y comigo aquí peleo.
¡Oh crudo, oh riguroso, oh fiero Marte,
95 de túnica cubierto de diamante
y endurecido siempre en toda parte!
¿Qué tiene que hacer el tierno amante
con tu dureza y áspero ejercicio,
llevado siempre del furor delante?
100 Ejercitando por mi mal tu oficio,

guos admitían cierta influencia de las estrellas, en tanto Dios las había dejado libres para que obrasen sobre el mundo corruptible.

79-81 El razonamiento silogístico es propio del conceptismo de la poesía de cancionero y también de los primeros sonetos de Giacomo da Lentini: 'mi fuego amoroso sólo puede apagarse si la ausencia es infinita; como la vida, la ausencia es finita; por tanto, mi fuego amoroso nunca podrá apagarse'.

83 *por más y más* se ha considerado una construcción propia del griego y equivalente a la latina *quanto magis magisque* (Herrera).

88-90 Entiéndase: 'este temor persigue la esperanza y oprime el gran deseo con el que mis ojos se deleitan' (Brocense).

94-99 La oposición *Marte-Venus*, es decir, entre la guerra y el amor, corriente en la poesía de Garcilaso, está especialmente difundida por Ficino, *De amore*, V, VIII (E.L. Rivers).

Los epítetos aplicados a Marte compendian los rasgos que como dios de la guerra se le ha venido atribuyendo desde Homero: «Mars, hominum pestis, sanguinarie, moeniorum eversor» (Clemente de Alejandría, *Cohortatio ad gentes*); en la descripción vestido con una *túnica de diamante*, tradicional para ponderar su dureza, Garcilaso calca la sintaxis de Horacio, *Odas*, I, VI, 13-14 («Quis Martem tunica tectum adamantina»).

100-102 Es verso premonitorio, como ya señaló Cristóbal de Mosquera: «y maldices allí el rigor de Marte, / pronosticando en ti dura sentencia».

soy reducido a términos que muerte
será mi postrimero beneficio;
  y ésta no permitió mi dura suerte
que me sobreviniese peleando,
105 de hierro traspasado agudo y fuerte,
  porque me consumiese contemplando
mi amado y dulce fruto en mano ajena,
y el duro posesor de mí burlando.
  Mas ¿dónde me trasporta y enajena
110 de mi propio sentido el triste miedo?
A parte de vergüenza y dolor llena,
  donde, si el mal yo viese, ya no puedo,
según con esperalle estoy perdido,
acrecentar en la miseria un dedo.
115 Así lo pienso agora, y si él venido
fuese en su misma forma y su figura,
ternia el presente por mejor partido,
  y agradeceria siempre a la ventura
mostrarme de mi mal solo el retrato
120 que pintan mi temor y mi tristura.
  Yo sé qué cosa es esperar un rato
el bien del propio engaño y solamente
tener con él inteligencia y trato,
  como acontece al mísero doliente
125 que, del un cabo, el cierto amigo y sano

[103-105] Lamentaciones maldiciendo la fortuna por haber sobrevivido al combate pueden oírse en varios personajes de la épica clásica; pero la de Garcilaso se ha querido ver coincidente con un pasaje de Séneca, *Hercules Oetaeus*, IV, 1165-1166: «morior nec ullus per meum stridet latus / transmissus ensis».

[106-108] *porque*: 'a fin de que'. No parece probable que haya que interpretar la situación aquí descrita como una referencia al casamiento de Isabel Freyre, sino, más bien, debe entenderse como otra alusión a los celos que le desazonan por el amor que ha dejado en Nápoles.

[109] *enajena*: quizá en el sentido de 'aleja, aparta', como el latín *alienare*.

[111-117] Es decir: 'a lugar (*parte*) donde... no podría estar peor de lo que estoy, aunque viese el mal, pues sólo con esperarlo estoy ya perdido; por eso, si el mal ya se hubiese presentado, tendría (*ternia*) el presente por mejor suerte (*partido*)'; en relación a *acrecentar un dedo*, se suele aducir el adagio latino «ne digitum quidem».

[123] *inteligencia* es aquí sinónimo de *trato*.

[125] *del un cabo* se corresponde con *de la otra parte* (v. 130); *cierto... y sano*: 'verdadero y sincero'.

le muestra el grave mal de su acidente,
  y le amonesta que del cuerpo humano
comience a levantar a mejor parte
el alma, suelta con volar liviano;
130  mas la tierna mujer, de la otra parte,
no se puede entregar al desengaño
y encúbrele del mal la mayor parte;
  él, abrazado con su dulce engaño,
vuelve los ojos a la voz piadosa
135 y alégrase muriendo con su daño.
  Así los quito yo de toda cosa
y póngolos en solo el pensamiento
de la esperanza, cierta o mentirosa;
  en este dulce error muero contento,
140 porque ver claro y conocer mi 'stado
no puede ya curar el mal que siento,
  y acabo como aquel que'n un templado
baño metido, sin sentillo muere,
las venas dulcemente desatado.
145  Tú, que en la patria, entre quien bien te quiere,
la deleitosa playa estás mirando
y oyendo el son del mar que en ella hiere,

[126] *acidente*: 'enfermedad' (véase soneto XVI, 8). El símil con el pobre enfermo (*mísero doliente*) a quien, en trance de muerte, se engaña haciéndole concebir falsas esperanzas se mueve en la órbita de la poesía de Ausias March y de la tradición homilética medieval.

[127] *amonesta*: 'aconseja'.

[144] Es decir: 'dulcemente desatado por lo que respecta a las venas' (se trata del acusativo griego de parte o de relación); así decidió suicidarse Séneca, dejándose desangrar en un baño de agua templada, con las venas cortadas.

[145] Esto es: 'entre los brazos de quien bien te quiere', en referencia al *quien* del verso 149. Pero no es habitual este uso de *entre* con un complemento singular (si *quien* tuviera aquí el sentido de 'quienes', corriente en tiempos de Garcilaso, se esperaría el verbo en plural); *patria* tenía el sentido restringido de 'ciudad o pueblo en que se ha nacido'; la de Boscán es Barcelona.

Este tipo de contrastes entre la felicidad de quien vive tranquilamente en su ciudad natal (*en la patria*) y la desdicha de quien por su oficio (generalmente militar) no tiene una residencia fija aparece con cierta frecuencia en Virgilio, *Bucólicas*, I, 46-78; X, 44-48: «nunc insanus amor duri me Martis in armis / tela inter media atque adversos detinet hostis: / tu procul e patria... / nives et frigora Rheni / me sine sola vides».

[146-147] Entiéndase: 'el sonido o rugido del mar que golpea (*hiere*) en la deleitosa playa'; se ha puesto en relación este verso con otro de Horacio, *Epístolas*, I, XI, 10: «Neptunum procul a terra spectare furentem» (Herrera).

y sin impedimiento contemplando
la misma a quien tú vas eterna fama
150 en tus vivos escritos procurando,
alégrate, que más hermosa llama
que aquella que'l troyano encendimiento
pudo causar el corazón t'inflama;
no tienes que temer el movimiento
155 de la fortuna, con soplar contrario,
que el puro resplandor serena el viento.
Yo, como conducido mercenario,
voy do fortuna a mi pesar m'envía,
si no a morir, que aquéste's voluntario;
160 solo sostiene la esperanza mía
un tan débil engaño, que de nuevo
es menester hacelle cada día,
y si no le fabrico y le renuevo,
da consigo en el suelo mi esperanza
165 tanto, que'n vano a levantalla pruebo.
Aqueste premio mi servir alcanza,
que en sola la miseria de mi vida
negó fortuna su común mudanza.
¿Dónde podré hüir que sacudida
170 un rato sea de mí la grave carga
que oprime mi cerviz enflaquecida?
Mas ¡ay!, que la distancia no descarga
el triste corazón, y el mal, doquiera

148-150 La mujer a la que Boscán inmortaliza en sus versos debe de ser doña Ana Girón de Rebolledo: si bien el poeta no se casó con ella hasta 1539, es posible que la boda ya estuviera concertada en 1533.

151-153 La comparación bien conocida del fuego amoroso con el incendio de Troya (provocado por el amor de Paris hacia Helena) está hecha en términos muy coincidentes con Horacio, *Epodos*, XIV, 13-15: «ureris ipse miser: quodsi non pulchrior ignis / accendit obsessam Ilion, / gaude sorte tua» (Brocense y Herrera).

155 «cum fortuna reflarit affligimur» (Cicerón, *De officiis*, II, 19; Herrera).

157 *conducido* (del latín *conductum*): 'contratado, alquilado'.

161-162 *de nuevo... hacelle*: 'hacerlo (el engaño) cada día por primera vez', o sea, 'engañarse cada día como si fuera la primera vez'; es supervivencia del latín escolástico *creare de novo* o *ex novo*.

166-168 El premio que Garcilaso alcanza como recompensa a su servicio (tanto en la milicia como en el amor) es la necesidad de vivir con el engaño cotidiano, porque la fortuna, por lo general variable, en él siempre se ha manifestado adversa.

que 'stoy, para alcanzarme el brazo alarga.
175 Si donde'l sol ardiente reverbera
en la arenosa Libya, engendradora
de toda cosa ponzoñosa y fiera,
o adonde'l es vencido a cualquier hora
de la rígida nieve y viento frío,
180 parte do no se vive ni se mora;
si en ésta o en aquélla el desvarío
o la fortuna me llevase un día
y allí gastase todo el tiempo mío,
el celoso temor con mano fría,
185 en medio del calor y ardiente arena,
el triste corazón m'apretaría;
y en el rigor del hielo, en la serena
noche, soplando el viento agudo y puro
que'l veloce correr del agua enfrena,
190 d'aqueste vivo fuego, en que m'apuro
y consumirme poco a poco espero,
sé que aun allí no podré estar seguro,
y así diverso entre contrarios muero.

179 *rígida* (del latín *rigida*): 'helada'; Garcilaso adapta el tópico horaciano «Pone me pigris ulli nulla...» (véase canción I, 1-13), ampliando una referencia concreta («nec Iubae tellus generat, leonum / arida nutrix»; *Odas*, I, XXII, 15-16), con la noticia sobre la fauna y vegetación africana (vv. 175-177) que habían difundido autores clásicos.

182 *la fortuna* es aquí mera designación del 'azar'.

186 *m'apretaría*: 'me angustiaría' (véase soneto II, 2; y canción III, 42).

187 *rigor* (del latín *rigor*): 'frío'.

188-189 La imagen del agua refrenada por el hielo aparece en varios poetas latinos, aunque en la versión garcilasiana se ha señalado la influencia de Horacio y Virgilio; en cuanto a la *-e* paragógica de *veloce*, debe entenderse como un italianismo.

190 *m'apuro*: 'me consumo, me agoto'.

193 El uso de *diverso* como participio, en el sentido de 'vacilante, perplejo, dividido', responde a la influencia del latín.

## EPÍSTOLA A BOSCÁN

Señor Boscán, quien tanto gusto tiene
de daros cuenta de los pensamientos,
hasta las cosas que no tienen nombre,
no le podrá faltar con vos materia,
5 ni será menester buscar estilo
presto, distinto, d'ornamento puro,
tal cual a culta epístola conviene.

Esta epístola está fechada en Aviñón (donde en 1533 se había descubierto la sepultura de Laura) el 12 de octubre, probablemente del año 1534, durante el viaje de regreso a Nápoles, después de pasar unos días en Barcelona con su amigo Boscán.

Garcilaso escribe a Boscán en endecasílabos blancos, quizá buscando una correspondencia con el hexámetro latino (y, más específicamente, con el dactílico de las epístolas de Horacio) o con el estilo más suelto y relajado que los preceptistas clásicos habían recomendado para las cartas familiares.

En consonancia con el estilo y verso usados, el poeta se deja llevar por el fluir de sus ideas (presididas por la imagen del *camino*), en que va mezclando noticias y reflexiones, bromas y pensamientos, según el esquema de la epístola horaciana. Así, empieza informando a Boscán sobre su llegada a Aviñón; sigue discurriendo sobre la amistad a zaga de la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles; pasa abruptamente a vituperar los caminos y posadas francesas (las malas comidas, los viajes incómodos y los hospedajes detestables eran motivos tradicionales en las sátiras latinas e italianas, especialmente por influencia de la quinta del libro primero de Horacio, conocida como *Viaje a Brundisium*); y acaba dándole un sesgo amoroso, al referirse al sepulcro de Laura.

1-4 *quien... no le*: 'a quien... no le'. No era raro omitir la preposición que indica el caso en que está o la función que desempeña un pronombre relativo (*de que, a que, con que*, etc.); y, en su lugar, solía emplearse un pronombre personal redundante que acompañaba al verbo principal (como en el refrán «quien se muda, Dios le ayuda»). El nombre del destinatario (v. 1) aparece mencionado (a modo de *salutatio*) en los primeros versos de la mayoría de epístolas horacianas; asimismo la elección de la *materia* (v. 4) solían hacerla los epistológrafos antiguos al comienzo de sus cartas.

5-7 Entiéndase: 'rápido o ligero, claro, simple de ornamento, así como conviene a una epístola culta'; Garcilaso no necesita buscar un estilo con tales características, porque *la amistad perfeta* ya lo propicia (el *estilo presto...* se corresponde con *aqueste descuido suelto y puro*).

Pero se han propuesto otras interpretaciones del pasaje: 'elevado, adornado, puro de ornamento, así como...', con las variantes 'engalanado por el ornamento puro' o 'distinguido, caracterizado por el ornamento puro' (producidas básicamente por eliminar la coma después de *distinto*); o bien 'rápidamente, marcado por el ornamento puro, así como...'.

El mayor obstáculo para la comprensión de estos versos estriba en el senti-

Entre muy grandes bienes que consigo
el amistad perfeta nos concede
10 es aqueste descuido suelto y puro,
lejos de la curiosa pesadumbre;
y así, d'aquesta libertad gozando,
digo que vine, cuanto a lo primero,
tan sano como aquel que en doce días
15 lo que solo veréis ha caminado
cuando el fin de la carta os lo mostrare.
Alargo y suelto a su placer la rienda,
mucho más que al caballo, al pensamiento,
y llévame a las veces por camino
20 tan dulce y agradable, que me hace
olvidar el trabajo del pasado;
otras me lleva por tan duros pasos,
que con la fuerza del afán presente
también de los pasados se me olvida;
25 a veces sigo un agradable medio
honesto y reposado, en que'l discurso
del gusto y del ingenio se ejercita.
Iba pensando y discurriendo un día
a cuántos bienes alargó la mano
30 el que del amistad mostró el camino,
y luego vos, del amistad ejemplo,

do de *culta*: los humanistas habían asociado el vocablo *culto* con la sencillez y claridad que proclamaban como ideal estético (asociación que Lope de Vega recuerda en *La Dorotea* para combatir a los culteranos).

[9] *amistad perfeta* llama Aristóteles a la que comprende todos los bienes (vv. 28-65).

[11] *curiosa pesadumbre*: 'gravedad escrupulosa' (*pesadumbre* enlaza con estilo pesado y lento y se contrapone a *presto*).

[13-16] Es decir: 'digo que llegué (*vine*), antes que nada (*cuanto a lo primero*), tan sano como lo podían permitir doce días viajando en las condiciones en que he viajado, según te revelará el final de la carta'.

[19] *a las veces*: 'unas veces'; se contrapone a *otras* (veces) del verso 22.

[28-65] Garcilaso tiene presente varias ideas de Aristóteles (*Ética a Nicómaco*, VIII). Por un lado, evoca las tres especies de amistad: perfecta (v. 9), por placer (*gustos, deleite, el gusto* y *el placer*) y por interés (*los provechos, las útiles cosas*); y, por otro, asimila su cualidad más importante: la de querer por encima de ser querido (*tanto como el amor de parte mía, así que amando me deleito*).

[30] *camino* podría tener aquí, secundariamente, aparte del de 'vía', el significado de 'precepto, regla', en una posible alusión a la *Ética a Nicómaco* y a su autor.

os me ofrecéis en estos pensamientos,
y con vos a lo menos me acontece
una gran cosa, al parecer estraña,
35 y porque lo sepáis en pocos versos,
es que, considerando los provechos,
las honras y los gustos que me vienen
desta vuestra amistad, que en tanto tengo,
ninguna cosa en mayor precio estimo
40 ni me hace gustar del dulce estado
tanto como el amor de parte mía.
Éste comigo tiene tanta fuerza,
que, sabiendo muy bien las otras partes
del amistad y la estrecheza nuestra,
45 con solo aquéste el alma se enternece;
y sé que otramente me aprovecha
el deleite, que suele ser pospuesto
a las útiles cosas y a las graves.
Llévame a escudriñar la causa desto
50 ver contino tan recio en mí el efeto,
y hallo que'l provecho, el ornamento,
el gusto y el placer que se me sigue
del vínculo d'amor, que nuestro genio
enredó sobre nuestros corazones,
55 son cosas que de mí no salen fuera,
y en mí el provecho solo se convierte.
Mas el amor, de donde por ventura
nacen todas las cosas, si hay alguna,

44 *estrecheza*: 'afectividad, intimidad'.

45 *se enternece*: seguramente en el sentido de 'apasionarse, excitarse'.

46 *otramente*: 'de otro modo, de otra manera'.

50 *contino*: 'continuamente'.

51 *ornamento*: 'beneficio, honor' (del latín *ornamentum*).

53-54 *enredó*: 'trabó, entretejió, enlazó'; la inclinación natural (*genio*) a la amistad entre dos personas es idea con una larga tradición desde Horacio, *Odas*, II, XVII, 21-22: «utrumque nostrum incredibili modo / consentit astrum».

56 'y en mí se aplica (*se convierte*) el provecho solo'.

57-61 'Pero es gran razón que el amor, de donde proceden todas las cosas que miran a vuestra utilidad y gusto, si hay alguna que mire a tales fines, sea tenido por mí en mayor estima que todo lo demás'; los comentaristas antiguos creyeron que el pronombre relativo *que* (v. 59) dependía de *si hay alguna*: de ahí que editaran o bien *algunas*, o bien *mire*.

que a vuestra utilidad y gusto miren,
60 es gran razón que ya en mayor estima
tenido sea de mí que todo el resto,
cuanto más generosa y alta parte
es el hacer el bien que el recebille;
así que amando me deleito, y hallo
65 que no es locura este deleite mío.
¡Oh cuán corrido estoy y arrepentido
de haberos alabado el tratamiento
del camino de Francia y las posadas!
Corrido de que ya por mentiroso
70 con razón me ternéis; arrepentido
de haber perdido tiempo en alabaros
cosa tan digna ya de vituperio,
donde no hallaréis sino mentiras,
vinos acedos, camareras feas,
75 varletes codiciosos, malas postas,
gran paga, poco argén, largo camino.
Llegar al fin a Nápoles, no habiendo
dejado allá enterrado algún tesoro,
salvo si no decís que's enterrado
80 lo que nunca se halla ni se tiene.
A mi señor Durall estrechamente
abrazá de mi parte, si pudierdes.

[62] Garcilaso parece estar adaptando unas palabras atribuidas a Jesucristo: «Beatus est magis dare quam accipere' (Hechos de los Apóstoles, 20, 35).

[63] *recebille*: 'recibirlo'; la asimilación y el leísmo (éste especialmente en la zona castellana) eran frecuentes en el Siglo de Oro.

[66] *corrido*: 'avergonzado'; se repite en el verso 69.

[67] *tratamiento*: 'trato'.

[74-75] Los vinos ácidos o agrios (*acedos*) son motivo de protesta en las sátiras de corte italiano, en tanto las *camareras* y los criados *codiciosos* concitan las burlas de autores clásicos.

[76] 'todo resulta muy caro (*gran paga*) y hay poco dinero (*poco argén*), es decir, bastante pobreza'.

El uso de vocablos en lengua francesa (*varletes* 'criados' y *argén* 'plata') contribuye a reconstruir el ambiente descrito;[O] el hacinamiento de objetos y personajes es característico de la sátira.

Las *postas* eran los caballos usados como recambio cada cierta distancia para viajar con mayor rapidez.

[81-82] *Durall*, maestro en Barcelona y amigo de Boscán, era muy obeso; de ahí la ironía 'dad un estrecho abrazo..., si pudierais'.

Doce del mes d'otubre, de la tierra
do nació el claro fuego de Petrarca
85 y donde están del fuego las cenizas.

[83-85] Laura, el gran amor de Petrarca, nació y recibió sepultura en Aviñón.

La datación de la carta y la mención del lugar desde donde se escribe, hábitos frecuentes en las cartas en prosa pero raros en las epístolas en verso, fue interpretado por Herrera como una licencia propia del verso suelto y familiar en que escribe Garcilaso.

# ÉGLOGA I

*Al Virrey de Nápoles*

*Personas*: SALICIO, NEMOROSO

El dulce lamentar de dos pastores,
Salicio juntamente y Nemoroso,
he de cantar, sus quejas imitando;
cuyas ovejas al cantar sabroso
5 estaban muy atentas, los amores,

La égloga I (dedicada al virrey de Nápoles, don Pedro de Toledo, a cuyo servicio estuvo el poeta de 1532 a 1536) debió de ser escrita de una sola vez hacia 1534, si bien se ha conjeturado que pudo redactarse a lo largo de varios años, entre 1531 y 1536.

La obra adopta la estructura de la égloga VIII de Virgilio: breve introducción, dedicatoria y dos monólogos, cada uno a cargo de un pastor que interviene por separado; los monólogos recuerdan otros textos que presentan situaciones análogas: el de Salicio sigue la pauta del de los pastores virgilianos, con la repetición de un verso a modo de estribillo, mezclado con materiales petrarquistas, mientras el de Nemoroso tiene como fuente principal a Petrarca, aunque tampoco carece de ecos virgilianos (y en ambos hay reminiscencias de Ovidio, Ariosto y Sannazaro).

Garcilaso desarrolla dos temas que los debates medievales habían convertido en *quaestio* tradicional: ¿cuál de los dos sufre mayor pena, el amante que llora la muerte de su amada o el que lamenta su desdén?; así se plantea en la anónima *Cuestión de amor de dos enamorados* (Valencia, 1516) y evocada en *I due pellegrini* de Luigi Tansillo (un par de años anterior a nuestra égloga), tomando como punta de partida el *Filocolo* de Boccaccio.

Los nombres con que el poeta designa a los pastores y ninfas tienen un origen clásico, si bien sólo el de Galatea pertenece a la tradición pastoril (lo usan Teócrito, idilio XI; Virgilio, égloga VII, y Sannazaro, *Piscatorias*, II), y parecen ocultar a personajes reales. Elisa es el nombre de Dido (*Eneida*, IV, 335), amada de Eneas, y coincide parcialmente con la etimología de Isabel (de ahí que se identifique tradicionalmente con Isabel Freyre); Salicio (de *salix* 'sauce llorón') se ha interpretado como un anagrama incompleto de Garcilaso, si bien se ha

[1] El propósito de reproducir las canciones de los dos pastores está en Virgilio, *Bucólicas*, VIII, 4: «Damonis Musam dicemus et Alphesiboei».

[2] *juntamente* (como en latín *iunctim*): 'juntos, uno detrás del otro'.

[3] La palabra *imitar* (de uso poco habitual en castellano en tiempos de Garcilaso) vale por 'exprimir la naturaleza y costumbres de las personas que se pretende representar', según se definía en los tratados latinos e italianos de poética.

[4] *sabroso*: 'deleitable, placentero'.

de pacer olvidadas, escuchando.
Tú, que ganaste obrando
un nombre en todo el mundo
y un grado sin segundo,
10 agora estés atento sólo y dado
al ínclito gobierno del estado
albano, agora vuelto a la otra parte,
resplandeciente, armado,
representando en tierra el fiero Marte;

15 agora, de cuidados enojosos
y de negocios libre, por ventura
andes a caza, el monte fatigando
en ardiente ginete, que apresura
el curso tras los ciervos temerosos,
20 que en vano su morir van dilatando:

querido ver en él el trasunto del poeta Francisco Sá de Miranda; y Nemoroso (de *nemus* 'bosque umbrío') se ha considerado como una referencia al apellido del poeta («de la Vega»), aunque tampoco ha faltado quien lo haya identificado con Boscán e incluso con don Antonio de Fonseca. La crítica se ha servido de estas asociaciones para exagerar el aspecto autobiográfico de la égloga: en el canto de Salicio, Garcilaso lamenta la boda de Isabel con Fonseca y en el de Nemoroso llora su muerte.

[6] «inmemor herbarum quos est mirata iuvenca / certantis» (Virgilio, *Bucólicas*, VIII, 2-3; Brocense y Herrera).

[9] *un grado sin segundo*: 'una dignidad, un escalón sin igual', en referencia al cargo que desempeñó don Pedro de Toledo como virrey de Nápoles.

[11-12] *ínclito*: 'ilustre'; *estado albano*: 'Nápoles', llamado así por ser su gobernador de la casa de Alba; no parece probable que aquí *albano* sea un apelativo de don Pedro (como sucede en la égloga III) y que, por tanto, haya que poner una coma después de *estado*.°

[14] El adjetivo *fiero* aplicado a *Marte*, dios de la guerra, era corrientísimo desde los autores latinos (si bien se ha sugerido que Garcilaso pudo haberlo tomado de Sannazaro, *Arcadia*, X, 147).

[16] *por ventura*: 'quizá, acaso'.

[17] *fatigar*: 'recorrer insistentemente un lugar'; «venatu invigilant pueri silvasque fatigant« (Virgilio, *Eneida*, IX, 605; Brocense y Herrera).

[18-19] *apresura el curso*: hoy diríamos 'aprieta el paso'; *ardiente ginete*: 'caballo fogoso, diligente' (*ginete* designaba tanto al caballero como al caballo de un pueblo árabe especializado en ataques rápidos y súbitos).

[20] Garcilaso se refiere a los tres quehaceres de don Pedro (la política, la milicia y la caza), introducidos anafóricamente por *agora* ('ahora'), mientras Virgilio sólo alude a las actividades militares de su amigo Polión: «Tu mihi, seu magni superas iam saxa Timaui / siue oram Illyrici legis aequoris...» (*Bucólicas*, VIII, 6-7).

espera, que en tornando
a ser restitüido
al ocio ya perdido,
luego verás ejercitar mi pluma
25 por la infinita, innumerable suma
de tus virtudes y famosas obras,
antes que me consuma,
faltando a ti, que a todo el mundo sobras.

En tanto que'ste tiempo que adevino
30 viene a sacarme de la deuda un día
que se debe a tu fama y a tu gloria
(que's deuda general, no sólo mía,
mas de cualquier ingenio peregrino
que celebra lo digno de memoria),
35 el árbol de victoria
que ciñe estrechamente
tu gloriosa frente
de lugar a la hiedra que se planta
debajo de tu sombra y se levanta
40 poco a poco, arrimada a tus loores;
y en cuanto esto se canta,
escucha tú el cantar de mis pastores.

Saliendo de las ondas encendido,
rayaba de los montes el altura
45 el sol, cuando Salicio, recostado

[23] El «*otium*, interpretado en su sentido clásico mejor, es condición y fundamento de todo acto de creación» (M. Morreale).

[25] La intención de celebrar las hazañas del destinatario de la égloga está tomada de Virgilio, *Bucólicas*, VIII, 7-8: «en erit umquam / ille dies, mihi cum liceat tua dicere facta?».

[26] *famosas*: 'excelentes'.

[28] *sobras*: 'superas, excedes', en oposición a *faltando*.

[33] *peregrino*: 'raro, singular'.

[35-40] La contraposición del laurel (llamado *árbol de victoria*, como en Petrarca, *Canzoniere*, porque con sus hojas se coronaban a los vencedores y a los poetas que los celebraban) con la *hiedra* (cuya corona se daba a los poetas líricos) aparece en Virgilio, *Bucólicas*, VIII, 11-13: «accipe iussis / carmina coepta tuis atque hanc sine tempora circum / inter victricis hederam tibi serpere laurus».

[41] 'y mientras llega el momento en que pueda cantarse esto (es decir, tus hazañas)'.

[43-45] La descripción de un amanecer al comienzo de una obra era un tópico muy generalizado (al que Herrera de-

al pie d'una alta haya, en la verdura
por donde una agua clara con sonido
atravesaba el fresco y verde prado;
él, con canto acordado
50 al rumor que sonaba
del agua que pasaba,
se quejaba tan dulce y blandamente,
como si no estuviera de allí ausente
la que de su dolor culpa tenía,
55 y así como presente,
razonando con ella, le decía:

SALICIO ¡Oh más dura que mármol a mis quejas
y al encendido fuego en que me quemo
más helada que nieve, Galatea!
60 Estoy muriendo, y aun la vida temo;
témola con razón, pues tú me dejas,
que no hay sin ti el vivir para qué sea.
Vergüenza he que me vea
ninguno en tal estado,
65 de ti desamparado,

nomina «cronografía»), desde la novela griega a Sannazaro; pero la fuente directa de estos versos es Virgilio, *Bucólicas*, VIII, 14-16: «Frigida vix caelo noctis decesserat umbra / cum ros in tenera pecori gratissimus herba, / incumbens tereti Damon sic coepit olivae».

[46] *verdura*: 'verdor'.

[48] La aparición de la *haya* (v. 46) como trasfondo de las quejas de Salicio podría responder a la asociación de este árbol con el género pastoril hecha por los comentaristas de Virgilio y difundida a lo largo de la Edad Media; pero Garcilaso parece tener en cuenta a Flaminio, *ad Gibertum*: «siue sub umbrosa captaret frigora quercu / qua fugiens liquido murmurat unda pede».

[49] *acordado*: con el sentido musical de 'dispuesto o templado'.

[57-59] El arranque, compuesto de un vocativo y de varias comparaciones, recuerda el de Polifemo en Teócrito o el de Coridón en Virgilio; pero éstos halagan a Galatea, mientras Salicio la llena de reproches, en términos afines a Ovidio, *Metamorfosis*, XIII, 798ss. («durior annosa quercu, fallacior undis») y posiblemente influido por Sannazaro y Tansillo.

La comparación del verso 57, imitada por Luis Paterno, égloga III, tiene analogías con otra de Ariosto, *Orlando furioso*, I, XLIV, 5: «Ma dura e fredda più d'una colonna».

La etimología del nombre de *Galatea* («alba dea» y otras similares) podría condicionar las comparaciones de los versos anteriores (*más dura que el mármol, más helada que nieve*).

[62] 'que sin ti la vida (*el vivir*) no tiene razón de ser (*no hay para qué sea*)'.

[63] «vergüenza he de mi fatiga» (Boscán, I, XV; R. Lapesa).

y de mí mismo yo me corro agora.
¿D'un alma te desdeñas ser señora
donde siempre moraste, no pudiendo
della salir un hora?
70 Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

El sol tiende los rayos de su lumbre
por montes y por valles, despertando
las aves y animales y la gente:
cuál por el aire claro va volando,
75 cuál por el verde valle o alta cumbre
paciendo va segura y libremente,
cuál con el sol presente
va de nuevo al oficio
y al usado ejercicio
80 do su natura o menester l'inclina;
siempre está en llanto esta ánima mezquina,
cuando la sombra el mundo va cubriendo
o la luz se avecina.
Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

66 *corro*: 'avergüenzo'; es traducción de un conocido verso de Petrarca, *Canzoniere*, I, 11: «di me medesmo meco mi vergogno».

67-69 El amante que lleva siempre en su alma a la mujer que ama es idea con una larga tradición, tanto medieval como renacentista (véase soneto V).

70 Este estribillo de un solo verso, repetido al final de las diez estrofas siguientes, tiene origen formal en la égloga VIII de Virgilio, si bien ya fue usado por los bucólicos griegos y ha sido imitado por Sannazaro, *Arcadia*, XI, 3, 22, etc. («Ricominciate, Muse, il vostro pianto»); pero, en cuanto al contenido, parece inspirarse en Garci Sánchez de Badajoz, *Lamentaciones de amores*, 7-10: «Lágrimas de mi consuelo... / salid, salid sin recelo».

El sintagma preposicional *sin duelo* debe interpretarse más bien en el sentido de 'sin tener compasión o piedad de mí', atestiguado en textos coetáneos, equivalente al *sin recelo* de la fuente, y no en el de «senza freno», «sans douleur», como habitualmente se ha venido traduciendo.

78 *oficio*: aquí en el sentido latino de 'obligación, deber', como en el v. 389.

79 *usado*: 'usual, habitual', frente a *desusado* (v. 121).

80 La correlación en estos versos fue señalada ya por Herrera: a los sustantivos *aves*, *animales* y *la gente* (v. 73) corresponden las actividades de los versos siguientes, introducidas por las cláusulas distributivas *cuál... cuál... cuál.*

81-83 Garcilaso vuelve a ponderar la persistencia en el llanto, como había hecho en la elegía I, 16-18.

84 El contraste entre la paz de las primeras o últimas luces del día (en que los distintos seres vivientes comienzan o terminan sus quehaceres) y el tormento perpetuo del amante tiene ecos

85 Y tú, desta mi vida ya olvidada,
sin mostrar un pequeño sentimiento
de que por ti Salicio triste muera,
dejas llevar, desconocida, al viento
el amor y la fe que ser guardada
90 eternamente solo a mí debiera.
¡Oh Dios!, ¿por qué siquiera,
pues ves desde tu altura
esta falsa perjura
causar la muerte d'un estrecho amigo,
95 no recibe del cielo algún castigo?
Si en pago del amor yo estoy muriendo,
¿qué hará el enemigo?
Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

Por ti el silencio de la selva umbrosa,
100 por ti la esquividad y apartamiento
del solitario monte m'agradaba;
por ti la verde hierba, el fresco viento,
el blanco lirio y colorada rosa
y dulce primavera deseaba.
105 ¡Ay, cuánto m'engañaba!

de varios lugares de Virgilio, matizados y ampliados aquí con otros de Petrarca y Sannazaro.

[88] *desconocida*: 'ingrata, desagradecida'.

[90] La infidelidad de la amada se denuncia en muchos poemas latinos e italianos, algunas veces también expresada con la imagen de las promesas que se lleva el viento (véase canción II, 6).

[91-97] Los tópicos bien conocidos del deseo de un castigo divino para la amada perjura y el tormento que recibe el amante en recompensa a su amor se hallan en Ariosto, *Orlando furioso*, XXXII, XL, 1-8: «Ben dirò che giustizia in ciel non sia, / s'a veder tardo la vendetta mia... / ... / come tratti il nemico se tu dai / a me, che t'amo sì, questi tormenti?».

[100] *esquividad*: 'retiro, soledad'.

[101] Parece haber aquí un recuerdo de Petrarca, *Canzoniere*, CLXXVI, 12-13: «Raro un silenzio, un solitario orrore / d'umbrosa selva mai tanto mi piacque...»; este tipo de anáfora fue repetida por Garcilaso (canción V, 36-51), también con la variante *por vos* (soneto V, 13-14), e imitada por Boscán en su «Epístola a don Diego Hurtado de Mendoza».

[103-104] Garcilaso reúne dos versos independientes en Ariosto, *Orlando furioso*, XXXII, XIII, 6, y XXXIX, 2: «il bianco giglio e la vermiglia rosa» y «la desiata dolce primavera».

[105-108] «Miser, non m'accorgea che il falso petto / copriva altro concetto, / altro desio, / dando a nuovo amador quel che fu mio» (Tansillo, *I due pellegrini*, vv. 132-135).

¡Ay, cuán diferente era
y cuán d'otra manera
lo que en tu falso pecho se escondía!
Bien claro con su voz me lo decía
110 la siniestra corneja, repitiendo
la desventura mía.
Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

¡Cuántas veces, durmiendo en la floresta,
reputándolo yo por desvarío,
115 vi mi mal entre sueños, desdichado!
Soñaba que en el tiempo del estío
llevaba (por pasar allí la siesta)
a abrevar en el Tajo mi ganado;
y después de llegado,
120 sin saber de cuál arte,
por desusada parte
y por nuevo camino el agua s'iba;
ardiendo yo con la calor estiva,
el curso enajenado iba siguiendo
125 del agua fugitiva.
Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

Tu dulce habla, ¿en cúya oreja suena?
Tus claros ojos, ¿a quién los volviste?
¿Por quién tan sin respeto me trocaste?

[109-111] La referencia a la *corneja* (cuyo vuelo a la izquierda se interpretaba a menudo como un mal presagio) aparece en Virgilio, *Bucólicas*, I, 15 («ante sinistra cava monuisset ab ilice cornix»), y Sannazaro, *Arcadia*, X, 168-170 («La sinistra cornice ohimè predisselo»).

[114] *reputándolo... por desvarío*: 'considerándolo como locura'.

[116] *el tiempo del estío* era hasta el siglo XVII el verano, mientras el *verano* se usaba para designar a la primavera (véanse vv. 169-170).

[120] *arte*: 'manera, modo'.

[123] *la calor estiva*: 'el calor estival, propio del verano' (véase v. 116).

[124] *enajenado*: en el sentido de 'separado, transportado', si bien no cabe descartar el de 'indiferente'.

[125] *agua fugitiva* podría tener como antecedente la «lympha fugax» de Horacio, *Odas*, II, III, 12. El motivo de Tántalo aparece también en la canción IV, 93-100.

[127] '¿en la oreja de quién (o en qué oreja) suena?' (*cúyo* tiene hoy un uso exclusivamente culto).

[128] *claros ojos* es expresión predilecta de Garcilaso y a la que se ha señalado un paralelo en Petronio: «Oculi clariores stellis...» (Tamayo).

130 Tu quebrantada fe, ¿dó la pusiste?
¿Cuál es el cuello que como en cadena
de tus hermosos brazos añudaste?
No hay corazón que baste,
aunque fuese de piedra,
135 viendo mi amada hiedra
de mí arrancada, en otro muro asida,
y mi parra en otro olmo entretejida,
que no s'esté con llanto deshaciendo
hasta acabar la vida.
140 Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

¿Qué no s'esperará d'aquí adelante,
por difícil que sea y por incierto,
o qué discordia no será juntada?
Y juntamente, ¿qué terná por cierto,
145 o qué de hoy más no temerá el amante,
siendo a todo materia por ti dada?
Cuando tú enajenada
de mi cuidado fuiste,
notable causa diste,
150 y ejemplo a todos cuantos cubre'l cielo,
que'l más seguro tema con recelo

[131] Los brazos de la mujer rodeando el cuello de su amante se interpretaban como un gesto poco sincero ya en la literatura clásica, desde Homero a los elegíacos latinos.

[132] Estas celosas interrogaciones retóricas recuerdan a Horacio, *Odas*, I, v, 1 y ss.: «Quis multa gracilis te puer in rosa».

[133] *baste*: 'resista, soporte' (*bastar* conserva el sentido que tenía en griego); podría haber un eco de Sannazaro, *Elegías*, I, IX, 7-9: «Non mi hi circumstat solidum praecordia ferrum, // non riget ni nostro pectore dura silex, / possim...».

[135-137] Las imágenes *hiedra-muro* y *vid-olmo* son símbolos tradicionales para expresar la unión de los amantes; la versión de Garcilaso es coincidente con la de Tansillo, *I due pellegrini*, 166-170.

[138] *deshaciendo*: 'derritiendo en lágrimas', como en Petrarca, *Canzoniere*, CCXX, 10 («qual celeste cantar che mi disface»).

[143] *juntada*: 'conciliada, armonizada', en paranomasia con *juntamente* (v. 144) 'junto con esto'.

[145] *de hoy más*: 'a partir de hoy'. Garcilaso sigue la línea de Virgilio, *Bucólicas*, VIII, 26-28 («Quid non speremus amantes? / Iungentur iam Gryphes equis, aeuoque sequenti / cum canibus timidi uenient ad pocula dammae»), contaminado con reminiscencias de Ovidio, Horacio, Petrarca y de dos pasajes de Isaías (véanse vv. 161-163).

[146] 'habiendo sido tú el motivo (la *materia*) de todo'.

perder lo que estuviere poseyendo.
Salid fuera sin duelo,
salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

155 Materia diste al mundo de'speranza
d'alcanzar lo imposible y no pensado
y d'hacer juntar lo diferente,
dando a quien diste el corazón malvado,
quitándolo de mí con tal mudanza,
160 que siempre sonará de gente en gente.
La cordera paciente
con el lobo hambriento
hará su ajuntamiento,
y con las simples aves sin rüido
165 harán las bravas sierpes ya su nido,
que mayor diferencia comprehendo
de ti al que has escogido.
Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

Siempre de nueva leche en el verano
170 y en el invierno abundo; en mi majada

[155] *materia*: 'motivo, ejemplo' (véase v. 146).

[158] «O digno coniucta viro, dum despicis omnis» (Virgilio, *Bucólicas*, VIII, 32; Brocense).

[160] *sonará*: 'será sonado, famoso, no pasará desapercibido'.

[161] *paciente*: 'que pace'; sentido aclarado por el texto latino: «pascentur» (véanse vv. 161-163).

[163] *ajuntamiento*: 'ayuntamiento, unión'.

[165] *bravas*: 'feroces, terribles'. Ejemplos de la unión antinatural entre determinados animales (dentro del tópico de los *adynata* o *impossibilia*) que ofrecen varios autores tanto clásicos como italianos; pero los de Garcilaso coinciden con Isaías II, 6-8, y 65, 25: «Habitabit lupus cum agno ... et delectabitur infans ab ubere super foramine aspidis ... Lupus et agnus pascentur simul, leo et bos comedent paleas, et serpenti pulvis panis eius»; también con Ovidio, *Ibis*, 41-42 («Pax erit haec nobis, donec mihi vita manebit, / cum pecore infirmo quae solet esse lupis»); menos secundariamente con Petrarca, *Canzoniere*, CXXVIII, 39-41 («or dentro ad una gabbia / fiere selvagge e mansuete gregge / s'annidan sì, che sempre il miglior geme»).

[166] *comprehendo*: 'veo, percibo' (del latín *comprehendere*). Los partidarios de la interpretación biográfica ven en esta *diferencia* entre Galatea (Isabel Freyre) y su nuevo amante (don Antonio de Fonseca) una alusión al origen converso de éste.

[169-170] 'Siempre tengo con abundancia (*abundo*) leche fresca (*nueva*), tanto en primavera (*verano*) como en invierno' (véase v. 180).

la manteca y el queso está sobrado.
De mi cantar, pues, yo te via agradada
tanto, que no pudiera el mantüano
Títero ser de ti más alabado.
175 No soy, pues, bien mirado,
tan diforme ni feo,
que aun agora me veo
en esta agua que corre clara y pura,
y cierto no trocara mi figura
180 con ese que de mí s'está reyendo;
¡trocara mi ventura!
Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

¿Cómo te vine en tanto menosprecio?
¿Cómo te fui tan presto aborrecible?
185 ¿Cómo te faltó en mí el conocimiento?
Si no tuvieras condición terrible,
siempre fuera tenido de ti en precio,
y no viera este triste apartamiento.
¿No sabes que sin cuento
190 buscan en el estío
mis ovejas el frío

[172] Garcilaso usa indistintamente la forma etimológica *via* y la moderna *veía.*

[173-174] La identificación de Virgilio (*el mantüano*) con el pastor principal de su primera égloga (*Títero*) era ya común en la literatura latina y en Italia fue renovada por Sannazaro.

[180] Esta ponderación de la riqueza en el ganado y la habilidad en el canto, junto a la referencia a la figura del poeta reflejada en el agua, imita a Virgilio, *Bucólicas*, II, 22-27 («Lac mihi non aestate nouum, non frigore defit. / Canto, quae solitus, si quando armenta vocabat... / Nec sum adeo informis: nuper me in litore vidi, / cum placidum ventis staret mare: non ego Daphnim / iudice te metuam, si numquam fallit imago»), si bien en algunos aspectos pueda apreciarse también la influencia de Ovidio, *Metamorfosis*, XIII, 789-865, y Sannazaro, *Arcadia*, IX, 41 («né di state né di verno mai li manca novo latte. Del suo cantare non dico altro»).

[181] 'Y ciertamente (*cierto*) no cambiaría mi figura con la de ése que se esta riendo (*reyendo*) de mí; cambiaría con él mi suerte'.

[183] 'Cómo llegué a producirte (*te vine en*) tanto menosprecio'; este verso, como el anterior, parece estar sugerido por Virgilio, *Bucólicas*, II, 19 («Despectus tibi sum...»), y Sannazaro, *Piscatorias*, II, 27 («tibi si denique tantum displiceo?»).

[187] *precio*: 'aprecio'.

de la sierra de Cuenca, y el gobierno
del abrigado Estremo en el invierno?
Mas ¿qué vale el tener, si derritiendo
195 m'estoy en llanto eterno?
Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

Con mi llorar las piedras enternecen
su natural dureza y la quebrantan;
los árboles parece que s'inclinan;
200 las aves que m'escuchan, cuando cantan,
con diferente voz se condolecen
y mi morir cantando m'adevinan;
las fieras que reclinan
su cuerpo fatigado
205 dejan el sosegado
sueño por escuchar mi llanto triste.
Tú sola contra mí t'endureciste,
los ojos aun siquiera no volviendo
a los que tú hiciste
210 salir, sin duelo, lágrimas corriendo.

Mas ya que a socorrerme aquí no vienes,
no dejes el lugar que tanto amaste,
que bien podrás venir de mí segura.

[192-193] 'y el sustento (*gobierno*) de la resguardada Extremadura (*el abrigado Estremo*)'; Garcilaso debió de conocer muy bien esta trashumancia, pues había heredado los derechos de montazgo sobre todos los rebaños que pasaban por Badajoz. La mención de las innumerables (*sin cuento*) ovejas que tiene Salicio traduce otra del pastor Coridón en Virgilio, *Bucólicas*, II, 21 («Mille meae Siculis errant in montibus agnae»), a quien también imita Sannazaro, *Arcadia*, IX, 41 («mille pecore di bianca lana pasce per queste montagne»); véase v. 180.

[194] *el tener*: 'cuanto se tiene o posee', es decir, 'las riquezas'.

[201] *condolecerse* y *condolerse* eran formas concurrentes en el siglo XVI. Los prodigios que produce en la naturaleza el llanto de Salicio presentan afinidades con los que produce el canto de Orfeo, recordado por Virgilio, *Bucólicas*, VI, 27-30, con quien Garcilaso coincide en algún punto, como en el movimiento de los árboles: «tum rigidas motare cacumina quercus»; no es seguro, en cambio, que *volver los ojos* (v. 208) tenga aquí el sentido de 'mirar hacia atrás' (y no el de 'dirigirlos... hacia algún lugar', 'mirar'; véase v. 269) y que haya en ese gesto otra alusión a Orfeo, quien por volver la cabeza para contemplar a Eurídice la perdió para siempre.

Yo dejaré el lugar do me dejaste;
215 ven si por solo aquesto te detienes.
Ves aquí un prado lleno de verdura,
ves aquí un' espesura,
ves aquí un agua clara,
en otro tiempo cara,
220 a quien de ti con lágrimas me quejo;
quizá aquí hallarás, pues yo m'alejo,
al que todo mi bien quitar me puede,
que pues el bien le dejo,
no es mucho que'l lugar también le quede.

225 Aquí dio fin a su cantar Salicio,
y sospirando en el postrero acento,
soltó de llanto una profunda vena;
queriendo el monte al grave sentimiento
d'aquel dolor en algo ser propicio,
230 con la pesada voz retumba y suena;
la blanda Filomena,
casi como dolida
y a compasión movida,
dulcemente responde al son lloroso.
235 Lo que cantó tras esto Nemoroso,
decildo vos, Pïérides, que tanto

214 Esta idea de la huida (véase también v. 221 y abajo, égloga II, 25-30) está insinuada por Sannazaro, *Piscatorias*, II, 62-63: «Externas trans pontum quaerere terras / iam pridem est animus...».

216-218 Palabras bastante similares se hallan en Virgilio, *Bucólicas*, X, 42-43: «Hic gelidi fontes, hic mollia prata, Lycori, / hic nemus...» (Brocense y Herrera).

225 Esta estrofa de transición (hasta el v. 238) entre el cantar de Salicio y el de Nemoroso amplia unos versos de Virgilio, *Bucólicas*, VIII, 62-63: «Haec Damon, uos, quae responderit Alphesiboeus, / dicite, Pierides: non omnia possumus omnes».

227 *profunda vena*: 'gran afluencia de lágrimas', como en Petrarca, *Canzoniere*, CCXXX, 9-10 («sì profondo era e di sì larga vena / il pianger mio»).

231 *Filomena*, convertida en ruiseñor, se queja cantando en los bosques en que había sido violada por su cuñado Tereo; el adjetivo *blanda* ('suave, dulce'), propuesto por el Brocense, en lugar de *blanca*, como reza la primera edición, se ajusta perfectamente al *son lloroso* de Filomena (como lo confirman las «blandas querellas» de los ruiseñores de la canción III, 12, o la «blanda elegía» de Ovidio, *Remedia amoris*, 379).

232 *dolida*: 'compadecida'.

236 La interpelación a las musas (*Pïérides*) procede directamente de Virgilio (véanse vv. 225-238).

no puedo yo ni oso,
que siento enflaquecer mi débil canto.

NEMOROSO Corrientes aguas puras, cristalinas,
240 árboles que os estáis mirando en ellas,
verde prado de fresca sombra lleno,
aves que aquí sembráis vuestras querellas,
hiedra que por los árboles caminas,
torciendo el paso por su verde seno:
245 yo me vi tan ajeno
del grave mal que siento,
que de puro contento
con vuestra soledad me recreaba,
donde con dulce sueño reposaba,
250 o con el pensamiento discurría
por donde no hallaba
sino memorias llenas d'alegría.

Y en este mismo valle, donde agora
me entristezco y me canso en el reposo,
255 estuve ya contento y descansado,
¡Oh bien caduco, vano y presuroso!
Acuérdome, durmiendo aquí algún hora,
que, despertando, a Elisa vi a mi lado.
¡Oh miserable hado!
260 ¡Oh tela delicada,
antes de tiempo dada
a los agudos filos de la muerte!

[239] Estos apóstrofes (que se prolongan hasta el v. 252) tienen como modelo a Petrarca, *Canzoniere*, CXXVI, 1-13 («Chiare, fresche e dolci acque... / gentil ramo ove piacque... / erba e fior che la gonna...»), aunque presentan imágenes (vv. 240 y 241-243) de Ariosto, *Orlando furioso*, I, XXXVII, 3 («che de le liquide onde al specchio siede»), y XIV, XCIII, 3-4 («di cui la fronte l'edera seguace / tutta aggirando va con storto passo»).

[242] Parece traducirse un verso de Séneca (*Phaedra*, v. 508), recogido por Ravisius Textor en los *Epitheta*, bajo la palabra *avis*: «hinc aves querulae fremunt».

[260] *tela delicada*: posible referencia a los hilos, tanto de seda como de lana, que las Parcas (representación del destino fatal) van enrollando y cortando.

Más convenible fuera aquesta suerte
a los cansados años de mi vida,
265 que's más que'l hierro fuerte,
pues no la ha quebrantado tu partida.

¿Dó están agora aquellos claros ojos
que llevaban tras sí, como colgada,
mi alma, doquier que ellos se volvían?
270 ¿Dó está la blanca mano delicada,
llena de vencimientos y despojos,
que de mí mis sentidos l'ofrecían?
Los cabellos que vían
con gran desprecio al oro
275 como a menor tesoro
¿adónde están, adónde el blanco pecho?
¿Dó la columna que'l dorado techo
con proporción graciosa sostenía?
Aquesto todo agora ya s'encierra,
280 por desventura mía,
en la escura, desierta y dura tierra.

263-266 El anhelo de muerte parece derivarse de Bembo, *Rime*, CLXII, 45-46 («O già mia speme, quanto / meglio m'era il morir, che'l viver tanto»), en tanto el encarecimiento de la fortaleza, usando *hierro* como término de comparación, se inspira directamente en Ausias March, XCV [*Cant de Mort*, IV], 43-44 («Mon cor de carn es pus fort que·l acer, / puys ell és viu y entre nós és depart»).

267 El movimiento interrogativo de toda la estancia (con el planteamiento del tema *ubi sunt*, tradicional en los poemas fúnebres) es análogo a Petrarca, *Canzoniere*, CCXCIX, 1-12 («Ov'è la fronte che con picciol cenno / volgea il mio core... / ov'è 'l beglio ciglio...»); y a otro poema de un autor «antiguo» (citado por Brocense) que nadie ha podido identificar («Dove son gli occhi e la serena forma / del santo, allegro e amoroso aspetto? / Dove è la man eburnea, ove è 'l bel petto?»).

269 'dondequiera que ellos se dirigían, miraban'; la imagen de los ojos de la amada que han arrebatado el alma del amante está basada en ideas neoplatónicas (la del amor que entra por los ojos y la del alma del amante que vive donde la amada).

277-278 Estas metáforas arquitectónicas (*columna* = 'cuello' y *techo* = 'cabellera') surgen por combinación de diversos elementos petrarquescos: «Muri eran d'alabastro e'l tetto d'oro» y «Dinanzi una colonna / cristallina et iv'entro ogni pensiero / scritto» (*Canzoniere*, CCCXXV, 16 y 27-28); *proporción graciosa* (en lugar de *presunción graciosa*) es expresión corriente en los tratados de arquitectura y refleja un concepto neoplatónico sobre la armonía muy difundido en el Renacimiento.

279-281 Es imagen bastante reiterada por Petrarca, *Canzoniere*, CCCXXXI, 46-47 «Or mie speranza sparte / ha

¿Quién me dijera, Elisa, vida mía,
cuando en aqueste valle al fresco viento
andábamos cogiendo tiernas flores,
285 que habia de ver, con largo apartamiento,
venir el triste y solitario día
que diese amargo fin a mis amores?
El cielo en mis dolores
cargó la mano tanto,
290 que a sempiterno llanto
y a triste soledad me ha condenado;
y lo que siento más es verme atado
a la pesada vida y enojosa,
solo, desamparado,
295 ciego, sin lumbre en cárcel tenebrosa.
Después que nos dejaste, nunca pace
en hartura el ganado ya, ni acude
el campo al labrador con mano llena;
no hay bien que'n mal no se convierta y mude.
300 La mala hierba al trigo ahoga, y nace
en lugar suyo la infelice avena;
la tierra, que de buena
gana nos producía
flores con que solía
305 quitar en sólo vellas mil enojos,
produce agora en cambio estos abrojos,
ya de rigor d'espinas intratable.

morte; e poca terra il mio ben preme»), al igual que la tendencia a realzar la oscuridad de la tierra (CCCI, 10-11, y soneto XXV, 81-84); el Brocense vuelve a aducir el misterioso autor antiguo (véase v. 267): «Lasso, che poca terra oggi l'asconde».

293 *pesada*: probablemente en el sentido de 'onerosa', en referencia al lastre corpóreo (v. 295), confluyendo con el de 'insufrible, dura, enfadosa'.

295 Los símbolos de oscuridad *sin lumbre* y *en cárcel tenebrosa* (en una posible alusión a los ojos y al cuerpo del poeta, aunque *lumbre* parece más bien referencia a la amada, caracterizada en términos de luz) es de origen petrarquesco, *Canzoniere*, CCCXXI, 9 y 12: «e m'ài lasciato qui misero e solo... veggendo a' colli oscura notte intorno...».

298 'ni el campo da frutos (*acude*) con abundancia (*con mano llena*) al labrador'.

301 *infelice*: 'estéril, infecunda, sin fruto valioso', por latinismo, favorecido aquí por la reminiscencia de Virgilio (véanse vv. 296-307).

307 *intratable*: 'áspero, duro' (del latín *intractabile*). El duelo general de la naturaleza está descrito como en Virgilio, *Bucólicas*, V, 34-39: «Postquam

Yo hago con mis ojos
crecer, lloviendo, el fruto miserable.

310 Como al partir del sol la sombra crece,
y en cayendo su rayo, se levanta
la negra escuridad que'l mundo cubre,
de do viene el temor que nos espanta
y la medrosa forma en que s'ofrece
315 aquella que la noche nos encubre
hasta que'l sol descubre
su luz pura y hermosa,
tal es la tenebrosa
noche de tu partir en que he quedado
320 de sombra y de temor atormentado,
hasta que muerte'l tiempo determine
que a ver el deseado
sol de tu clara vista m'encamine.

Cual suele'l ruiseñor con triste canto
325 quejarse, entre las hojas escondido,

te fata tulerunt, / ipsa Pales agros atque ipse reliquit Apollo. / Grandia saepe quibus mandauimus hordea sulcis / infelix lilium et steriles nascuntur avennae...»; y Sannazaro, *Arcadia*, v, 29: «E quante volte dopo avemo fatto pruova di seminare il candido frumento, tanta invece di quello avemo ricolto lo infelice loglio con le sterili avene per li sconsolati solchi; e in luogo di viole e d'altri fiori sono usciti pruni con spine acutissime e velenose per le nostre campagne».

308-309 Las lágrimas del amante (descritas aquí con la imagen de la lluvia) hacen crecer el fruto de su mal, como le ocurre a Apolo en el soneto XIII, 13-14: presentan, desde luego, ciertas analogías con los amores que, grabados en los árboles, crecen con éstos; «meos indicare amores / arboribus. Crescent illae, crescetis, amores» (Virgilio, *Bucólicas*, X, 53-54); «Incisae seruant a te mea nomina fagi... / et quantum trunci, tantum mea nomina crescunt (Ovidio, *Heroidas*, V, 21-23).

310-313 Esta descripción de la noche procede de Ariosto, *Orlando furioso*, XLV, XXXVI, 1-4: «Come al partir del sol si fa maggiore / l'ombra onde nasce poi vana paura, / et come...».

314-315 'y el aspecto temeroso (*forma medrosa*) con que se manifiesta cuanto la noche nos oculta'.

322-323 La identificación de la amada con el *sol* que alumbra y guía al amante (aquí con la esperanza de que lo haga hacia la inmortalidad) tiene numerosos paralelos en Petrarca, *Canzoniere*, CCLXXV, 1-2 («Occhi mei, oscurato è 'l nostro Sole, / anzi è salito al cielo ed ivi splende»), CCCVI, 1-2 («Quel Sol que mi mostrava il camin destro / di gire al ciel con gloriosi passi...»), etc.

del duro labrador que cautamente
le despojó su caro y dulce nido
de los tiernos hijuelos entretanto
que del amado ramo estaba ausente,
330 y aquel dolor que siente,
con diferencia tanta
por la dulce garganta,
despide, que a su canto el aire suena,
y la callada noche no refrena
335 su lamentable oficio y sus querellas,
trayendo de su pena
el cielo por testigo y las estrellas,

desta manera suelto yo la rienda
a mi dolor y ansí me quejo en vano
340 de la dureza de la muerte airada;
ella en mi corazón metió la mano
y d'allí me llevó mi dulce prenda,
que aquél era su nido y su morada.
¡Ay, muerte arrebatada,
345 por ti m'estoy quejando
al cielo y enojando
con importuno llanto al mundo todo!
El desigual dolor no sufre modo;
no me podrán quitar el dolorido
350 sentir si ya del todo
primero no me quitan el sentido.

[331] *diferencia* era término musical equivalente al moderno 'variación'.

[335] *lamentable oficio*: 'deber digno de lamento o lástima' o 'deber que consiste en lamentarse'; es traducción del *miserabile carmen* de Virgilio (véanse vv. 323-343).

[337] El símil con el ruiseñor que llora el nido robado por el labrador se basa en Virgilio, *Geórgicas*, IV, 511-515, pero está recreado por otras fuentes, desde Homero a Petrarca, y según motivos afines.

[342] *dulce prenda*: referencia a los «dulces exuviae» de Virgilio, *Eneida*, IV, 651 (evocadas más a la letra en el soneto X, 1-3).

[344] *arrebatada*: 'súbita, inesperada'.

[346-347] 'y molestando (*enojando*) con llanto *importuno*' (*importuno* parece tener aquí el sentido actual, si bien no cabe descartar el que tiene en el v. 364).

[348] 'un dolor tan desmesurado (*desigual*) no sufre modulación (*modo*)'.

[349-351] El antecedente de este *dolorido sentir* está en Boscán: «que quitándome el sentido, / no me quitan el sentir» y «que quitándome el sentido no me quita que no sienta / los males que me han herido».

Tengo una parte aquí de tus cabellos,
Elisa, envueltos en un blanco paño,
que nunca de mi seno se m'apartan;
355 descójolos, y de un dolor tamaño
enternecer me siento que sobre'llos
nunca mis ojos de llorar se hartan.
Sin que d'allí se partan,
con sospiros callientes,
360 más que la llama ardientes,
los enjugo del llanto, y de consuno
casi, los paso y cuento uno a uno;
juntándolos, con un cordón los ato.
Tras esto el importuno
365 dolor me deja descansar un rato.

Mas luego a la memoria se m'ofrece
aquella noche tenebrosa, escura,
que siempre aflige esta anima mezquina
con la memoria de mi desventura.
370 Verte presente agora me parece

[355] *descójolos*: 'los desplegó, extendió'; es traducción de «disciolgoli» (véase v. 365).

[361-362] 'y, estando casi juntos (*de consuno casi*), los paso y cuento uno a uno'; y, menos probablemente, 'y todos (*de consuno*) los paso y cuento casi uno a uno'.

[364] *importuno*: 'duro, grave, cruel' (del latín *importuno*).

[365] Garcilaso sigue muy de cerca a Sannazaro, *Arcadia*, XII, 313-318: «I tuoi capelli, o Filli, in una cistula / serbati tengo et spesso quand'io volgoli, / il cor mi passa una pungente aristula, / spesso li lego et spesso, ohimé, disciolgoli, / et lascio sopra lor questi occhi piouere, / poi con sospir li asciugo e insieme accolgoli».

[366-369] El recuerdo de la noche en que murió Elisa de parto (véanse los versos siguientes) guarda cierta relación con Virgilio, *Eneida*, V, 49-50 («Iamque dies, nisi fallor, adest, quem semper acerbum, / semper honoratum —sic di voluistis— habebo»), traducido a la letra por Sannazaro, *Arcadia*, XI; pero la ambientación de la escena, con la referencia a Lucina, presenta analogías con Tibulo, *Elegías*, III, IV, 7: «Somnia fallaci ludunt temeraria nocte / et pavidas mentes falsa timere iubent. / Et natum in curas hominum genus omina noctis... / Et tamen, utcumque est, sive illi vera moneri, / mendaci somno credere sive volent, / efficiat vanos noctis Lucina timores...»; y no carece de coincidencias curiosas (véase vv. 376-377) con Alamanni, *Ecloghe*, XI, 38-39: «Deh perché sì crudel casta Lucina / le man porgesti al periglioso parto?».

en aquel duro trance de Lucina;
y aquella voz divina,
con cuyo son y acentos
a los airados vientos
375 pudieran amansar, que agora es muda,
me parece que oigo, que a la cruda,
inexorable diosa demandabas
en aquel paso ayuda;
y tú, rústica diosa, ¿dónde estabas?
380 ¿Íbate tanto en perseguir las fieras?
¿Íbate tanto en un pastor dormido?
¿Cosa pudo bastar a tal crüeza,
que, comovida a compasión, oído
a los votos y lágrimas no dieras,
385 por no ver hecha tierra tal belleza,
o no ver la tristeza
en que tu Nemoroso
queda, que su reposo
era seguir tu oficio, persiguiendo
390 las fieras por los montes y ofreciendo
a tus sagradas aras los despojos?
¡Y tú, ingrata, riendo
dejas morir mi bien ante mis ojos!

Divina Elisa, pues agora el cielo
395 con inmortales pies pisas y mides,
y su mudanza ves, estando queda,

[371] *Lucina* solía identificarse con la cazadora Diana (la Luna) invocada en los partos.

[372-375] Los efectos de la *voz* suplicante de Elisa recuerdan a Petrarca, *Canzoniere*, CCCXXV, 86-87: «et acquetar li venti e le tempeste con voci» (Brocense).

[377] *inexorable*: 'incapaz de apiadarse con ruegos o súplicas'.

[379] *rústica diosa* es forma de interpelar o llamar a Lucina en Horacio, *Odas*, III, XXII, 1 («Montium custos...»), y en Catulo, *Carmina*, XXXIV, 9-16 («Montium domina...»).

[381] El *pastor dormido* es Endimión, de quien se enamoró la Luna y a quien ésta dejó sumido en un sueño eterno para poder besarlo cada noche.

[382] *¿Cosa...?*: '¿qué (cosa)...', por italianismo;° *crüeza*: 'crueldad'.

[385] «sua beltà soterra giace...» (Alamanni, *Ecloghe*, XI, 13); véanse los vv. 279-281.

[388] *que su reposo* se ha interpretado como versión familiar de 'cuyo reposo'.

[396] *queda*: 'quieta', en contraste con el movimiento del cielo (*su mudanza*).

¿por qué de mí te olvidas y no pides
que se apresure el tiempo en que este velo
rompa del cuerpo y verme libre pueda,
400 y en la tercera rueda,
contigo mano a mano,
busquemos otro llano,
busquemos otros montes y otros ríos,
otros valles floridos y sombríos
405 donde descanse y siempre pueda verte
ante los ojos míos,
sin miedo y sobresalto de perderte?

Nunca pusieran fin al triste lloro
los pastores, ni fueran acabadas
410 las canciones que solo el monte oía,
si mirando las nubes coloradas,
al tramontar del sol orladas d'oro,

398-399 La imagen del *velo... del cuerpo* aparece con reiteración en Petrarca, *Canzoniere*, CCCXIII, 12-14 («Cosí, disciolto dal mortal mio velo / ch'a forza mi tien qui, foss'io con loro, / fuor de' sospir', fra l'anime beate»), CCCXLIX, 9-11 («... lasci rotta e sparta / questa mia grave e frale e mortal gonna»); y Ariosto, *Orlando furioso*, XLII, XIV, 7 («la qual [alma] disciolta dal corporeo velo»).

400 La *tercera rueda* es la esfera celeste consagrada a Venus.

401 *mano a mano* es expresión usada para significar la familiaridad y confianza entre dos personas, y recuerda el «Per man me prese» de Petrarca (véanse vv. 394-407).

407 La visión de la amada en el mundo de los bienaventurados, con antecedentes en Virgilio (*Bucólicas*, V), parece combinar aspectos de Petrarca, *Canzoniere*, CCCII, 1-8 («Levommi il mio penser in parte ov'era / quella ch'io cerco e non ritrovo in terra, / ivi, fra lor che 'l terzo cerchio serra, / la rividi più bella e meno altera. /... / Per man mi prese...»), y Sannazaro, *Arcadia*, V, 9-10 y 14-16 («E co' vestigi santi / calchi le stelle erranti... / Altri monti, altri piani, / altri boschetti e rivi / vedi nel cielo»), mezclados con otros de Bembo, I, 7-10.

408 La descripción del atardecer, anunciando el final de las canciones de los pastores, está elaborada con notas de Virgilio, *Bucólicas*, II, 66-67 («Adspice, aratra iugo referunt suspensa invenci / et sol crescentes duplicat umbras»), y Sannazaro, *Arcadia*, V, 1-2 («Era già per lo tramontare del sole tutto l'occidente sparso di mille varietà di nuvoli, quali violati, quali cerulei, alcuni sanguigni, altri tra giallo e nero, e tali sì rilucenti per la ripercussione de' raggi che di forbito e finissimo oro pareano. Per che essendosi le pastorelle di pari consentimento levate da sedere intorno a la chiara fontana, i duo amanti pusero fine a le loro canzoni»).

412 *al tramontar del sol*: 'al ponerse el sol tras los montes'; se conserva aquí la construcción italiana de la fuente (véase v. 408).

no vieran que era ya pasado el día;
la sombra se veía
415 venir corriendo apriesa
ya por la falda espesa
del altísimo monte, y recordando
ambos como de sueño, y acusando
el fugitivo sol, de luz escaso,
420 su ganado llevando,
se fueron recogiendo paso a paso.

415 *apriesa*: 'aprisa'.

417 *recordando*: 'despertando'; este estado de duermevela es característico de los finales de algunas elegías de Tibulo (I, II, 77; etc.).

418-419 'notando (*acusando*) que el sol apenas daba luz'; la lectura del manuscrito, preferible a la un tanto redundante de la primera edición (*acabando*) y a la innecesaria conjetura de A. Blecua (*acuciando*), está apoyada por una expresión análoga en Petrarca, *Canzoniere*, XXIII, 112: «accusando il fugitivo raggio».

# ÉGLOGA II

*Personas*: ALBANIO, CAMILA,
SALICIO, NEMOROSO

ALBANIO
En medio del invierno está templada
el agua dulce desta clara fuente,
y en el verano más que nieve helada.
¡Oh claras ondas, cómo veo presente,
5 en viéndoos, la memoria d'aquel día

La égloga II suele fecharse en los primeros meses de la estancia del poeta en Nápoles y pudo haberse compuesto en distintos momentos con poca distancia temporal entre sí (mayo de 1533 y principios de 1534).

El poema comprende tres partes fácilmente deslindables: una acción dramática y dos extensas narraciones. La acción tiene como núcleo argumental el amor de Albanio hacia Camila: al ver huir a la doncella, quien antes ya había rechazado su amor, Albanio enloquece e intenta abrazar su propia imagen reflejada en la fuente; otros dos pastores, Salicio y Nemoroso, se lo impiden y deciden llevarlo al sabio Severo, quien había conseguido curar a Nemoroso. El desarrollo de la acción se interrumpe por dos relatos. Albanio, a petición de Salicio, refiere las cacerías con que pasaba el tiempo junto a Camila, el amor que poco a poco fue naciendo en él y el intento de suicidio ante la esquivez de su compañera. Nemoroso hace el elogio de la casa de Alba a través de una urna con relieves que el río Tormes muestra a Severo.

Estos elementos tan dispares, junto a la variedad métrica, han llevado a cuestionar la unidad del conjunto y a relacionarlos con distintos géneros poéticos (comedia, tragedia, elegía, épica, etc.). Pero la égloga obedece a un plan que le confiere mayor unidad de la que parece. Garcilaso utiliza diversos metros (879 versos en tercetos, 902 con rima interior y 104 en estancias) y los distribuye a lo largo de la égloga buscando cierta simetría. De la misma manera que la pintura renacentista empleaba la figura principal como eje de sus cuadros, nuestro poeta ha colocado en el centro del poema las escenas de mayor movimiento dramático.

[2] *dulce* es epíteto usado por los autores antiguos para designar el agua de las fuentes o ríos y distinguirla de la salada del mar; aquí, sin embargo, podría referirse al sonido placentero del agua (véase v. 13), seguramente al igual que en Petrarca, *Canzoniere*, CXXVI, I («Chiare, fresche e dolci acque»).

Se ha identificado esta *fuente* con la de Batres, que ya en el siglo XVII llevaba el nombre de Garcilaso y en la que se hallan inscritos versos de Lope, Góngora y otros poetas de ese siglo.

[3] El motivo de la fuente con el agua templada en invierno y fría en primavera (*verano*) se remonta ya a Homero, aunque fue más conocido con la variante templada durante la noche y fría durante el día.

de que el alma temblar y arder se siente!
En vuestra claridad vi mi alegría
escurecerse toda y enturbiarse;
cuando os cobré, perdí mi compañía.
10 ¿A quién pudiera igual tormento darse,
que con lo que descansa otro afligido
venga mi corazón a atormentarse?

Todas estas partes tienen diversos modelos. La obra que Garcilaso sigue más claramente es la *Arcadia* de Sannazaro: aparte la prosa VIII, adaptada casi totalmente en las narraciones de Albanio, los prodigios de Severo reproducen los de Enareto en las prosas IX y X. El episodio en que Albanio cree primero haber perdido su cuerpo y luego haberlo reencontrado en la imagen que contempla en la fuente reelabora la fábula de Narciso (Ovidio, *Metamorfosis*, III, 413-503), bien directamente, bien a través de sus distintas interpretaciones (véanse vv. 910-1031). Los presagios del río Tormes se inspiran en el *Orlando furioso* (XLVI) de Ariosto, si bien la urna con relieves proféticos deriva del *De partu virginis* (III) de Sannazaro. Los diálogos entre Salicio y Nemoroso se mueven en la tradición de la égloga de Juan del Encina. Otros pasajes menores proceden de Catulo, Virgilio, Horacio, Ovidio, Terencio, Silio Itálico, etc.

Los mismos criterios autobiográficos usados en la égloga I se han aplicado a ésta. Salicio y Nemoroso se han considerado trasuntos del propio poeta; Albanio, a quien también se ha relacionado con Garcilaso, presenta mayores problemas de identificación (el apelativo apunta hacia algún miembro de la casa de Alba): la crítica tiende a interpretarlo como don Bernaldino de Toledo, si bien en un principio se había creído representación de su hermano mayor, el duque don Fernando (pero contra esta posibilidad se han aducido dos objeciones importantes: la mención del duque al final de la obra y el comportamiento ridículo del pastor, más acorde con la juventud de don Bernaldino que con la madurez de don Fernando). Camila, personaje con tradición literaria (desde su aparición en la *Eneida* como veloz guerrera y cazadora de Diana siempre se la destaca por alguno de estos rasgos), podría ocultar el nombre de un amor de don Bernaldino, posiblemente alguna prima suya que había preferido la vida conventual a casarse con él, según se desprende de que ella en la égloga descienda de la «sangre y abuelos» de Albanio y sea virgen consagrada a Diana. El anciano Severo es una figura con claros antecedentes literarios (el sacerdote Enareto de la *Arcadia* de Sannazaro o la maga Melissa en el *Orlando furioso* de Ariosto) y parece representar al monje benedictino fray Severo Varini, preceptor tanto de don Fernando como de don Bernaldino. Menos seguras son las identidades de Gravina, a quien Salicio regala un nido de ruiseñores, y Galafrón, amigo de Salicio y Nemoroso: Gravina se ha relacionado con la Galatea de la égloga I y Galafrón (nombre tomado de un personaje del *Orlando innamorato* de Boiardo y del *Orlando furioso* de Ariosto) podría tratarse de don Pedro de Toledo, marqués de Villafranca.

[6] *de que*: 'del cual'.
[9] *cobré*: 'recuperé, volví a ver'.

El dulce murmurar deste rüido,
el mover de los árboles al viento,
15 el suave olor del prado florecido
podrían tornar d'enfermo y descontento
cualquier pastor del mundo alegre y sano:
yo solo en tanto bien morir me siento.
¡Oh hermosura sobre'l ser humano,
20 oh claros ojos, oh cabellos d'oro,
oh cuello de marfil, oh blanca mano!
¿Cómo puede ora ser que'n triste lloro
se convertiese tan alegre vida
y en tal pobreza todo mi tesoro?
25 Quiero mudar lugar y a la partida
quizá me dejará parte del daño
que tiene el alma casi consumida.
¡Cuán vano imaginar, cuán claro engaño
es darme yo a entender que, con partirme,
30 de mí s'ha de partir un mal tamaño!
¡Ay miembros fatigados, y cuán firme
es el dolor que os cansa y enflaquece!
¡Oh si pudiese un rato aquí adormirme!
Al que, velando, el bien nunca s'ofrece,

13-17 Albanio parece estar evocando los efectos purificadores que puede llegar a producir un paisaje ameno, especialmente recomendado por los médicos a los enfermos de amor desde Ovidio, *Remedia amoris*, 169-198.

15 *suave*: debe leerse como bisílabo; pero en Garcilaso es normalmente trisílabo (*süave*), quizá por influencia del italiano *soave*.

25-30 La misma vacilación se halla en Sannazaro, *Piscatorias*, II, 62-70: «Heu quid agam? Externas trans pontum quarere terras / iam pridem est animus, quo numquam navita, numquam / piscator veniat; fors illic nostra licebit / fata queri... / Quid loquor infelix? an non per saxa, per ignes, / quo me cumque pedes ducent, mens aegra sequetur...» (véase égloga I, 214-224).

Albanio se hace eco de la recomendación médica y de la objeción filosófica para afrontar el remedio a sus males: el alejamiento de los lugares que recuerdan a la amada y la vanidad de la huida sin arrancar antes la enfermedad.

El planteamiento de la huida se introduce con el poliptoton habitual en las composiciones tituladas *A una partida* (véase copla IV y soneto XIX): «a la *partida*... me dejará *parte*» y «con *partirme* / de mí s'ha de *partir*».

29 *darme yo a entender*: 'darme cuenta, ir comprendiendo', como en el soneto XII, 4, y canción I, 49.

34 El sueño se consideró como un alivio para los enamorados, si bien también se interpretó como un aliado de la ociosidad y un estímulo para avivar la enfermedad de amor; pero aquí,

35 quizá que'l sueño le dará, dormiendo,
algún placer que presto desparece;
en tus manos ¡oh sueño! m'encomiendo.

SALICIO ¡Cuán bienaventurado
aquél puede llamarse
40 que con la dulce soledad s'abraza,
y vive descuidado
y lejos d'empacharse
en lo que el alma impide y embaraza!
No ve la llena plaza
45 ni la soberbia puerta
de los grandes señores,
ni los aduladores
a quien la hambre del favor despierta;
no le será forzoso
50 rogar, fingir, temer y estar quejoso.

A la sombra holgando
d'un alto pino o robre
o d'alguna robusta y verde encina,

como preludio de la alabanza de la vida en el campo, parece contribuir a la idea general de suavidad y paz que reina en los paisajes pastoriles (véanse vv. 75-76).

[36] *desparece*: 'desaparece', por síncopa.

[37] Garcilaso parece calcar unas conocidas palabras bíblicas («In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum»: Lucas 23, 46; Salmos 30, 6, etc.), muy presentes en las horas que cantaban los monjes antes de acostarse y adoptadas como modismo en la lengua cotidiana; su uso aquí no obedece necesariamente a una parodia de la liturgia y, si acaso, podría relacionarse con la apropiación del lenguaje religioso característica de la poesía amorosa de cancionero.

[38] La alabanza de la vida retirada —prolongada hasta el v. 76— tiene como modelo a Horacio, *Epodos*, II, pero introduce elementos de otras reelaboraciones del tema, como las de Virgilio, *Geórgicas*, II, 458-542, y Séneca, *Hipólito*, 483-564.

[44-46] Garcilaso sigue aquí literalmente a Horacio, *Epodos*, II, 7-8 («Forumque vitat et superba civium / potentiorum limina»), si bien el motivo de la *soberbia puerta* aparece ya en Virgilio, *Geórgicas*, II, 461 («si non ingentem foribus domus alta superbis»).

[47-48] La figura del *adulador* está descrita en términos afines a Alciato, *Emblemas*, LIII, 5-6 («Sic et adulator populari vescitur aura, / hiansque cuncta devorat»), seguramente procedentes de Séneca, *Hipólito*, 487-488 («non aura populi et uulgus infidum bonis, / non pestilens inuidia, non fragilis fauor»).

[51-53] La caracterización general del paisaje procede de Horacio, *Epodos*, II,

el ganado contando
55 de su manada pobre,
que por la verde selva s'avecina,
plata cendrada y fina
y oro luciente y puro
bajo y vil le parece,
60 y tanto lo aborrece,
que aun no piensa que dello está seguro,
y como está en su seso,
rehuye la cerviz del grave peso.

Convida a un dulce sueño
65 aquel manso rüido
del agua que la clara fuente envía,
y las aves sin dueño,
con canto no aprendido,
hinchen el aire de dulce armonía;
70 háceles compañía,
a la sombra volando
y entre varios olores
gustando tiernas flores,

como preludio de la alabanza de la vida en el campo, parece contribuir a la idea general de suavidad y paz que reina en los paisajes pastoriles (véanse vv. 75-76).

54-56 La alusión al ganado deriva de Horacio, *Epodos*, II, 11-12 («Aut in reducta valle mugientium / prospectat errantis greges»), mientras el menosprecio de las riquezas cortesanas parece inspirarse en Virgilio, *Geórgicas*, II, 463-464 («nec varios inhiant pulchra testudine postis / inlusasque auro vestis Ephyreiaque aera...»), y Séneca, *Hipólito*, 496-498 («mille non quaerit tegi / diues columnis nec trabes multo insolens / suffigit auro»).

64-76 Esta exaltación de la naturaleza se atiene a Horacio, *Epodos*, II, 25-28 («Labuntur altis interim rivis aquae, / queruntur in siluis aves; / fontesque lymphis obstrepunt manantibus, / somnos quod inuitet leuis»), pero presenta matices y adiciones que remontan a Virgilio, *Bucólicas*, I, 51-55 («hic inter flumina nota / et fontis sacros frigus captabis opacum. / Hic tibi, quae semper, vicino ab limite saepe / hyblaeis apibus florem depasta salicti / saepe levi somnum suadebit inire susurri»), y Séneca, *Hipólito*, 509-521, y que, en algún caso, parecen influidas por Ovidio, *Metamorfosis*, XIII, 927 («non apis inde tulit collectos sedula flores»), y, más claramente, por Sannazaro, *Arcadia*, X, 59-60 («le sollecite api con soave sussurro volavano in torno ai fonti»; III, 32 («che le sussurranti api vi fusseno andate a gustare i teneri fiori che vi erano). El verso 68, por otra parte, ejerció una gran influencia en la literatura posterior.

la solícita abeja susurrando;
75 los árboles, el viento
al sueño ayudan con su movimiento.

¿Quién duerme aquí? ¿Dó está que no le veo?
¡Oh, hele allí! ¡Dichoso tú, que aflojas
la cuerda al pensamiento o al deseo!
80 ¡Oh natura, cuán pocas obras cojas
en el mundo son hechas por tu mano,
creciendo el bien, menguando las congojas!
El sueño diste al corazón humano
para que, al despertar, más s'alegrase
85 del estado gozoso, alegre o sano,
que como si de nuevo le hallase,
hace aquel intervalo que ha pasado
que'l nuevo gusto nunca al fin se pase;
y al que de pensamiento fatigado
90 el sueño baña con licor piadoso,
curando el corazón despedazado,

78 La escena del descubrimiento e identificación de un pastor dormido podría tener origen en Sannazaro, *Arcadia*, II, 10-18: «Io veggio un uom, se non è sterpo o sasso: / egli è pur uom che dorme in quella valle, / disteso in terra fatigoso. / ... / A panni, a la statura et a le spalle, / et a quel can che è bianco, el par che sia / Uranio, se 'l giudizio mio non falle. / ... / Egli è Uranio, il qual tanta armonia / ha ne la lira...»; Salicio, sin embargo, no ve a Albanio, posiblemente escondido detrás de algún matorral o árbol, y debe advertir su presencia al oírlo respirar o roncar.

81-82 Es decir: 'al hacer obras bastante perfectas, la naturaleza acrecienta el bien y disminuye las preocupaciones'; más oscuro y redundante es el sentido del pasaje si se deriva el verso, como se ha venido admitiendo desde la primera edición, de cuanto sigue («Creciendo el bien ... El sueño diste al corazón humano»).

86-88 'ya que (*que*), como si por primera vez (*de nuevo*) el corazón humano lo alcanzara (el *estado gozoso*...), el sueño (*aquel intervalo que ha pasado*) hace que la nueva sensación de gozo finalmente (*al fin*) nunca se acabe (*nunca se pase*)'. Los editores antiguos traen *al bien*, en lugar de *al fin*, posiblemente inducidos por la errata de la primera edición (*al bin*), aunque, basándose en ellos, se han propuesto otras lecturas del pasaje.

90-91 El *licor* con que baña el sueño es el agua de Leteo, o sea el agua del olvido, según lo atestigua una larga tradición, desde Virgilio, *Eneida*, V, 854-855 («Ecce deus ramum Lethaeo rore madentem / vique soporatum Stygia super utraque quassat / tempora...»), a Ariosto, *Orlando furioso*, XXV, XCIII, 3-4 («che 'l sonno venne, e sparse il corpo stanco / col ramo intinto nel liquor di Lete»).

aquel breve descanso, aquel reposo
basta para cobrar de nuevo aliento
con que se pase el curso trabajoso.
95 Llegarme quiero cerca con buen tiento
y ver, si de mí fuere conocido,
si es del número triste o del contento.
Albanio es este que 'stá 'quí dormido,
o yo conosco mal: Albanio es, cierto.
100 Duerme, garzón cansado y afligido.
¡Por cuán mejor librado tengo un muerto,
que acaba'l curso de la vida humana
y es conducido a más seguro puerto,
que'l que, viviendo acá, de vida ufana
105 y d'estado gozoso, noble y alto
es derrocado de fortuna insana!
Dicen que'ste mancebo dio un gran salto,
que d'amorosos bienes fue abundante,
y agora es pobre, miserable y falto;
110 no sé la historia bien, mas quien delante
se halló al duelo me contó algún poco
del grave caso deste pobre amante.

ALBANIO ¿Es esto sueño, o ciertamente toco
la blanca mano? ¡Ah, sueño, estás burlando!
115 Yo estábate creyendo como loco.
¡Oh cuitado de mí! Tú vas volando
con prestas alas por la ebúrnea puerta;
yo quédome tendido aquí llorando.

[94] La alabanza del sueño presenta alguna analogía con Séneca, *Hercules furens*, 1066-1076: «Tuque, o dormitor, Somne, malorum, requies animi, / pars humanae melior uitae... / pax o rerum, portus uitae...».

[97] 'si pertenece al bando (*número*) de los tristes o de los alegres'.

[100] *garzón*: 'muchacho, mozo'; es galicismo.

[106] 'por la loca (*insana*) fortuna'.

[113-114] La aparición en sueños de las imágenes percibidas durante la vigilia (como le ocurre aquí a Albanio, que sueña estar tocando a Camila) es fenómeno que ya explica Aristóteles, *De insomniis*, 459-461, y del que se lamentan varios poetas latinos (Estacio y Claudiano, fundamentalmente).

[117] Los autores clásicos creían que los espíritus nos envían los sueños falsos a través de una puerta de marfil: «altera candenti perfecta nitens elephanto, / sed falsa ad caelum mittunt insomnia Manes» (Virgilio, *Eneida*, VI, 895-896) o «ludit imago / vana quae porta fugiens eburna / somnium ducit» (Horacio, *Odas*, III, XXVII, 40-42).

¿No basta el grave mal en que despierta
120 el alma vive, o por mejor decillo,
está muriendo d'una vida incierta?

SALICIO Albanio, deja el llanto, que'n oíllo
me aflijo.

ALBANIO ¿Quién presente 'stá a mi duelo?

SALICIO Aquí está quien t'ayudará a sentillo.

ALBANIO ¿Aquí estás tú, Salicio? Gran consuelo 125
me fuera en cualquier mal tu compañía,
mas tengo en esto por contrario el cielo.

SALICIO Parte de tu trabajo ya m'había
contado Galafrón, que fue presente
130 en aqueste lugar el mismo día,
mas no supo decir del acidente
la causa principal, bien que pensaba
que era mal que decir no se consiente;
y a la sazón en la ciudad yo estaba,
135 como tú sabes bien, aparejando
aquel largo camino que 'speraba,
y esto que digo me contaron cuando
torné a volver; mas yo te ruego ahora,
si esto no es enojoso que demando,
140 que particularmente el punto y hora,
la causa, el daño cuentes y el proceso,
que'l mal, comunicándose, mejora.

ALBANIO Con un amigo tal, verdad es eso,
cuando el mal sufre cura, mi Salicio,

[127] Entiéndase: 'el cielo se opone (*tengo por contrario el cielo*) a que tu compañía pueda servirme de consuelo (*en esto*), porque el mal que me hace padecer no es un mal cualquiera'.

[131] *acidente*: 'enfermedad', 'daño'.

[133] 'que era mal que no puede contarse con palabras'.

[134-136] La *ciudad* (cuya mención en una obra pastoril ha sido cuestionada por Herrera) a la que fue Salicio se ha identificado con Toledo, y el *largo camino* para el que allí se estaba preparando (*aparejando*) se ha interpretado como una posible referencia al viaje que realizó Garcilaso a Bolonia en 1529.

[140] *punto*: 'instante', como el latín *punctum temporis.*

[142] Garcilaso parece tomar este motivo, difundidísimo en el Renacimiento, de Sannazaro, *Arcadia*, VII, 2-3: «lo sfogare con parole ai miseri suole a le volte esser alleviamento di peso»; pero, en la réplica inmediata de Albanio, está evocando una idea de Séneca, *Fedra*, 607: «Curae leves loquuntur, ingentes stupent».

145 mas éste ha penetrado hasta el hueso.
Verdad es que la vida y ejercicio
común y el amistad que a ti me ayunta
mandan que complacerte sea mi oficio;
mas ¿qué haré?, que'l alma ya barrunta
150 que quiero renovar en la memoria
la herida mortal d'aguda punta,
y póneme delante aquella gloria
pasada y la presente desventura
para espantarme de la horrible historia.
155 Por otra parte, pienso que's cordura
renovar tanto el mal que m'atormenta,
que a morir venga de tristeza pura,
y por esto, Salicio, entera cuenta
te daré de mi mal como pudiere,
aunque el alma rehuya y no consienta.
Quise bien, y querré mientras rigere
160 aquestos miembros el espíritu mío,

[145] La idea es muy antigua (está en Teócrito, *Idilios*, XI), pero así formulada se remonta a Catulo, *Carmina*, LXVI, 23 («Penetrauit ad usque medullas»), a quien han imitado otros autores latinos (Propercio y Ovidio) e italianos.

[149-160] Los preeliminares de Albanio unen dos motivos tradicionales: el dolor que provoca recordar un pasado triste (vv. 149-151) y el que produce recordar un pasado feliz desde un presente adverso. El primero tiene en cuenta a Virgilio, *Eneida*, II, 3-13 («Infandum, regina, iubes renovare dolorem... / Sed si tantus amor casus cognoscere nostros... / quamquam animus meminisse horret luctuque refugit, / incipiam...»), a veces con un mayor aire a Sannazaro, *Arcadia*, VII, 1-2 («Non posso ... senza noia grandissima de' passati tempi; li quali avegna che per me poco lieti dir si possano, nientedimeno avendoli a raccontare ora che in maggiore molestia mi trovo, mi saranno accrescimento di pena e quasi uno inarcerbire di dolore a la mal saldata piaga, che naturalmente rifugge di farsi spesso toccare»), mientras el segundo parece eco lejano de Dante, *Inferno*, V, 121-123 («Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / nella miseria»).

[160] El extenso relato de Albanio (que se prolonga hasta el v. 680, si bien se interrumpe entre los vv. 332-418) adapta el de Carino en Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 8-55.

[161-162] Las formas *rigere* 'rigiere, gobernara, guiara' y *espirtu* 'espíritu', si bien no insólitas en Garcilaso, parecen trasposición del pasaje de Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 8: «Era io adunque (benché sia ancora e sarò mentre lo spirto regerà queste membra) ... acceso ardentissimamente de l'amor d'una che al mio giudicio con le sue bellezze non che l'altre pastorelle d'Arcadia, ma di gran lunga avanza le sante dee...».

aquélla por quien muero, si muriere.
En este amor no entré por desvarío,
165 ni lo traté como otros con engaños,
ni fue por elección de mi albedrío.
Desde mis tiernos y primeros años
a aquella parte m'enclinó mi estrella
y aquel fiero destino de mis daños.
170 Tú conociste bien una doncella
de mi sangre y agüelos decendida,
más que la misma hermosura bella;
en su verde niñez siendo ofrecida
por montes y por selvas a Dïana,
175 ejercitaba allí su edad florida.
Yo, que desde la noche a la mañana
y del un sol al otro sin cansarme
seguía la caza con estudio y gana,
por deudo y ejercicio a conformarme
180 vine con ella en tal domestiqueza,

[163] *si muriere* se ha parafraseado como 'si mereciere morir por ella' (Herrera).

[164-165] Albanio está recordando el origen inocente y puro de su amor por Camila (véanse vv. 184 y 314-315), derivado después en pasión enfermiza.

[168] *aquella parte*: 'aquel lugar donde Camila se ejercitaba en la caza'; atribuir el amor a la influencia de las estrellas o a la fuerza del destino (*fiero destino* es expresión típicamente petrarquista) se ha venido utilizando en literatura como un argumento para justificarlo y es idea que se repite a lo largo de la obra de Garcilaso (véase elegía II, 74-75), aquí en especial coincidencia con Sannazaro, *Arcadia*, IX, III: «quella che me diè in sorte il mio pianeta»; y VII, 9: «sí come la mia stella e i fati volsono...».

[173-174] La consagración de los dos protagonistas ya en la infancia a Diana, diosa de la caza y de la castidad, aparece en Boccaccio, *Commedia delle ninfe fiorentine*, V, 24, y tiene como antecedente inmediato a Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 9: «la quale però che dai teneri anni a' servigi di Diana disposta, e io similmente nei boschi nato e nudrito era».

[176-177] Estas fórmulas de ponderación (con otras variantes, como *noche y día*) se convirtieron en proverbiales gracias a su repetido uso (así, por ejemplo, en Virgilio, *Bucólicas*, IX, 51-52: «Saepe ego longos / cantando puerum memini me condere soles»; o Petrarca, *Canzoniere*, CCXVI, 9: «Lasso, che pur da l'un a l'altro sole»).

[178] *estudio*: 'afán, empeño, diligencia'; *gana*: 'gusto, voluntad'.

[179-180] 'por parentesco (*deudo*) y ocupación (*ejercicio*) llegué a estar conforme con ella, unida o ligada a ella (*a conformarme vine con ella*), con tanta familiaridad (*domestiqueza*)'. En cuanto a *domestiqueza*, parece italianismo, favorecido por la necesidad de adaptar el *dimesticammo* de Sannazaro (véanse vv. 176-184).

que della un punto no sabia apartarme;
iba de un hora en otra la estrecheza
haciéndose mayor, acompañada
de un amor sano y lleno de pureza.
185 ¿Qué montaña dejó de ser pisada
de nuestros pies? ¿Qué bosque o selva umbrosa
no fue de nuestra caza fatigada?
Siempre con mano larga y abundosa,
con parte de la caza visitando
190 el sacro altar de nuestra santa diosa,
la colmilluda testa ora llevando
del puerco jabalí, cerdoso y fiero,
del peligro pasado razonando,
ora clavando del ciervo ligero
195 en algún sacro pino los ganchosos
cuernos, con puro corazón sincero,
tornábamos contentos y gozosos,
y al disponer de lo que nos quedaba,
jamás me acuerdo de quedar quejosos.
200 Cualquiera caza a entrambos agradaba,
pero la de las simples avecillas
menos trabajo y más placer nos daba.

[187] 'no fue recorrida insistentemente (*fatigada*) por nosotros cuando íbamos de caza (*de nuestra caza*)': «Noi parimenti nei boschi, di opportuni istrumenti armati, a la dilettosa caccia andavamo» (Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 10); la intercalación del episodio de la caza se ha considerado poco pertinente.

[188] *con mano larga*: expresión proverbial, 'con franqueza, generosamente', completada aquí por *abundosa* 'abundante'.

[191-196] 'ahora (*ora*) llevando la cabeza (*testa*) con grandes colmillos (*colmilluda*) del jabalí, peludo (*cerdoso*) y fiero, hablando (*razonando*) sobre el peligro pasado, ahora (*ora*) clavando los cuernos ganchosos del ciervo ligero...'; el pasaje, que traduce con bastante fidelidad a Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 10 («offrendogli ora la fiera testa del setoso cinghiale, e ora le arboree corna del vivace cervo sovra gli alti pini appiccandoli»), se remonta a Virgilio, *Bucólicas*, VII, 29-30 («Saetosi caput hoc apri tibi, Delia, parvos / et ramosa Micon vivacis cornua cervi»).

Los autores antiguos recuerdan la costumbre de ofrendar a Diana los cuernos del ciervo clavándolos en un pino: «Ipse ego uenabor: iam nunc me sacra Dianae / suscipere et veneris ponere uota iuuat. / Incipiam captare feras et reddere pinu / cornua et audaces ipse monuere canis« (Propercio, *Elegías*, II, XIX, 17-20).

[201] *simples*: 'ingenuas, incautas, apacibles', como en Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 11 («li semplici e innocenti uccelli»).

En mostrando el aurora sus mejillas
de rosa y sus cabellos d'oro fino,
205 humedeciendo ya las florecillas,
nosotros, yendo fuera de camino,
buscábamos un valle, el más secreto
y de conversación menos vecino.
Aquí, con una red de muy perfeto
210 verde teñida, aquel valle atajábamos
muy sin rumor, con paso muy quieto;
de dos árboles altos la colgábamos,
y habiéndonos un poco lejos ido,
hacia la red armada nos tornábamos,
215 y por lo más espeso y escondido,
los árboles y matas sacudiendo,
turbábamos el valle con rüido.
Zorzales, tordos, mirlas, que temiendo
(delante de nosotros espantados),
220 del peligro menor iban huyendo,
daban en el mayor, desatinados,
quedando en la sotil red engañosa
confusamente todos enredados.
Y entonces era vellos una cosa

[203-204] La descripción del lugar y la hora del día elegidos para la caza deriva de Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 12, que sigue muy de cerca a Boccaccio, *Fiammetta*, V.

Estos atributos de la aurora (sólo ligeramente esbozados por Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 12) se remontan a Homero (*Ilíada*, I, 477: «la Aurora de dedos de rosa»; y *Odisea*, IX, 76: «la Aurora de hermosos rizos») y tuvieron numerosas recreaciones en la literatura posterior, desde Virgilio a Ariosto.

[208] 'y menos próximo (*vecino*) del trato humano (*de conversación*)': «n'andavamo in qualche valle lontana dal conversare delle genti» (Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 12).

[209-211] *de muy perfeto verde*: 'de verde que imitaba perfectamente el color verde del bosque', como en Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 12: «e quivi fra duo altissimi e dritti alberi tendevamo la ampia rete, la quale, sottilissima tanto che appena tra le frondi scernere si potea»; *aquel... quieto*: 'aquel valle explorábamos (*atajábamos*) sin hacer el más mínimo ruido (*muy sin rumor*), con paso silencioso (*quieto*)'.

Las rimas esdrújulas en el verso producen un efecto de aceleración y desaceleración.

[214] *armada*: 'preparada, puesta, levantada'; equivale al «ordinata» empleado por Sannazaro en su *Arcadia*, VIII, 13.

[215] La técnica de la caza está descrita exactamente como en Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 13-14.

225 estraña y agradable, dando gritos
y con voz lamentándose quejosa;
algunos dellos, que eran infinitos,
su libertad buscaban revolando;
otros estaban míseros y aflitos.
230 Al fin, las cuerdas de la red tirando,
llevábamosla juntos casi llena,
la caza a cuestas y la red cargando.
Cuando el húmido otoño ya refrena
del seco estío el gran calor ardiente
235 y va faltando sombra a Filomena,
con otra caza, desta diferente,
aunque también de vida ociosa y blanda,
pasábamos el tiempo alegremente.
Entonces siempre, como sabes, anda
240 d'estorninos volando a cada parte,
acá y allá, la espesa y negra banda;
y cierto aquesto es cosa de contarte,
cómo con los que andaban por el viento
usábamos también astucia y arte.
245 Uno vivo, primero, d'aquel cuento
tomábamos, y en esto sin fatiga
era cumplido luego nuestro intento;
al pie del cual un hilo untado en liga
atando, le soltábamos al punto

[229] *míseros*: 'abatidos, sin fuerza'; *aflitos*: 'aflictos, afligidos'. Garcilaso recurre a la hendíadis para ampliar su fuente: «semivivi giacere» (Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 14). En el verso 232, se ha señalado otra hendíadis, al atribuir a «la caza y la red» el valor de «la red de la caza».

[235] Lógicamente, porque los árboles en otoño van quedando sin hojas.

[237] *blanda*: 'dulce, agradable'.

[239-241] La noticia del vuelo de los estorninos en bandada (*banda*) está en Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 15 («quando nel fruttifero autunno le folte caterve di storni volando in drappello raccolte si mostrano a' riguardanti quasi una rotonda palla nell'aria»); pero parece proceder de Plinio, *Historia natural*, X, 73 («Sturnorum generi proprium catervatim volare...»).

[245] *d'aquel cuento*: 'de aquella bandada'; Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 15: «ne ingegnavamo di avere duo o tre di quelli (la qual cosa di leggero si potea trovare)».

[248] *liga*: sustancia pegajosa que produce la planta así llamada y que suele usarse para cazar pájaros; ha tenido desde la poesía griega connotaciones amatorias, que no cabe descartar del todo en la caracterización de Albanio.

250 que via volar aquella banda amiga;
apenas era suelto cuando junto
estaba con los otros y mesclado,
secutando el efeto de su asunto:
a cuantos era el hilo enmarañado
255 por alas o por pies o por cabeza,
todos venian al suelo mal su grado.
Andaban forcejando una gran pieza,
a su pesar y a mucho placer nuestro:
que así d'un mal ajeno bien s'empieza.
260 Acuérdaseme agora que'l siniestro
canto de la corneja y el agüero
para escaparse no le fue maestro.
Cuando una dellas, como es muy ligero,
a nuestras manos viva nos venía,
265 era prisión de más d'un prisionero;
la cual a un llano grande yo traía
ado muchas cornejas andar juntas
(o por el suelo o por el aire) vía;
clavándola en la tierra por las puntas
270 estremas de las alas, sin rompellas,
seguiase lo que apenas tú barruntas,
Parecia que mirando las estrellas,

[253] 'cumpliendo (*secutando el efeto*) con su deber (*su asunto*)' o 'llevando a cabo su quehacer habitual': «Li quali subitamente a' compagni fuggendo e fra quelli, sì come è lor natura, mescolandosi, conveniva che a forza con lo inviscato canape una gran parte de la ristretta moltitudine ne tirasseno seco» (Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 16-17).

[257] 'Estaban forcejeando (*forcejando*) durante un largo espacio de tiempo (*una gran pieza*)'.

[259] 'que así de un mal ajeno se origina (*s'empieza*) un bien (propio)', en correlación con *su pesar y placer nuestro* del verso anterior (por ello no parece tener sentido la coma que la primera edición trae después de *mal*) y recordando la expresión proverbial «No hay mal sin bien», de que existen numerosas variantes, incluso en latín («Nulla mala hora est quin alicui sit bona») e italiano, según lo recoge Ariosto, *Orlando furioso*, XLV, V, 3 («Che il ben va dietro al male, e il male al bene»).

[261-262] Entiéndase: 'la corneja no supo interpretar su propio canto para evitar caer en manos de sus cazadores'.

[263] *como es muy ligero*: 'como es muy fácil (*muy ligero*) que ocurra, como ocurre fácilmente', que traduce «come spesso addiviene» (Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 18); *ligero* en el sentido de 'fácil' era muy raro en castellano y su uso aquí parece deberse a la influencia del italiano *leggero* (véase v. 245).

clavada boca arriba en aquel suelo,
estaba a contemplar el curso dellas;
275 d'allí nos alejábamos, y el cielo
rompia con gritos ella y convocaba
de las cornejas el superno vuelo;
en un solo momento s'ajuntaba
una gran muchedumbre presurosa
280 a socorrer la que en el suelo estaba.
Cercábanla, y alguna, más piadosa
del mal ajeno de la compañera
que del suyo avisada o temerosa,
llegábase muy cerca, y la primera
285 que'sto hacia pagaba su inocencia
con prisión o con muerte lastimera:
con tal fuerza la presa, y tal violencia,
s'engarrafaba de la que venía,
que no se dispidiera sin licencia.
290 Ya puedes ver cuán gran placer sería
ver, d'una por soltarse y desasirse,
d'otra por socorrerse, la porfía;
al fin la fiera lucha a despartirse
venia por nuestra mano, y la cuitada

274 El uso aquí del infinitivo introducido por la preposición *a* (*a contemplar*) con valor de gerundio ('contemplando') está determinado por la sujeción al modelo italiano: «come se i corsi de le stelle avesse avuto a contemplare» (Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 18-19).

Albanio describe la caza de la corneja en los mismos términos que su propia desesperación tras la huida de Camila (vv. 491-493), seguramente pensando en una de las propiedades con que los naturalistas clásicos habían descrito a este animal (véanse vv. 278-286).

278-286 Esta solidaridad de las cornejas hacia la *compañera* en apuros condice con la fidelidad que se les ha atribuido desde Claudio Eliano, *Historia de los animales*, III, 9.

284 *llegábase muy cerca*: 'se acercaba mucho'.

288 *s'engarrafaba*: 'se sujetaba con las garras, se agarraba', que traduce «con le uncinute unghie abbracciata» (Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 20).

289 'que la que venía no podía marcharse sin el permiso (*sin licencia*) de la presa', o bien 'que la presa, de tal suerte agarrada a la que venía, no podía zafarse de ella sin su permiso': «per maniera che forse volentieri avrebbe voluto, se possuto avesse, svilupparsi da' suoi artigli» (Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 20-21).

293 *despartirse*: propiamente 'separarse', como en Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 22 («spicciarle»), aunque aquí tiene el sentido más amplio de 'terminarse'.

295 del bien hecho empezaba a arrepentirse.
¿Qué me dirás si con su mano alzada,
haciendo la noturna centinela,
la grulla de nosotros fue engañada?
No aprovechaba al ánsar la cautela
300 ni ser siempre sagaz discubridora
de noturnos engaños con su vela,
ni al blanco cisne qu'en las aguas mora
por no morir como Faetón en fuego,
del cual el triste caso canta y llora;
305 y tú, perdiz cuitada, ¿piensas luego que en
huyendo del techo estás segura?
En el campo turbamos tu sosiego.
A ningún ave o animal natura
dotó de tanta astucia, que no fuese
310 vencido al fin de nuestra astucia pura.

296-298 Se trata de una de las grullas que, velando el sueño de las demás (*haciendo la noturna centinela*), sostiene una piedra con la pata levantada (*con su mano alzada*) para evitar dormirse, como más claramente explica Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 23: «Or che vi dirò io de la cauta grue? Certo non gli valeva, tenendo in pugno la pietra, farsi le notturne escubie; però che dai nostri assalti non vivea ancora di mezzo giorno secura».

299-301 Hay aquí una posible alusión al episodio en que los gansos (los *ánsares*) con sus graznidos llegaron a descubrir a los galos entrando ya durante la noche en el Capitolio de Roma (Tito Livio, *Ab urbe condita*, V, 47): «Chi crederebbe possibile che la sagace oca, sollicita palesatrice de le notturne frodi, non sapeva a se medesma le nostre insidie palesare?» (Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 24-25).

302-304 Cygno, rey de Liguria, llora la muerte de Faetón y se transforma en cisne para huir del fuego con que Júpiter había castigado a su primo (Ovidio, *Metamorfosis*, I, 367-380): «E al bianco Cygno che giovava abitare ne le umide acque per guardarsi dal foco, temendo del caso di Fetonte, se in mezzo di quelle non si potea egli da le nostre insidie guardare?» (Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 23-24).

305-307 La perdiz suele hacer los nidos en el suelo, porque teme las alturas, recordando cómo fue despeñada por su tío Dédalo antes de convertirse en ave (Ovidio, *Metamorfosis*, VIII, 236-259): «E tu, misera e cattivella perdice, a che schivavi gli alti tetti pensando al fiero advenimento de la antica caduta, se ne la piana terra, quando più secura stare ti credevi, ne li nostri lacciuoli incappavi?» (Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 24).

310 *astucia pura*: 'gran astucia', equivalente al «tanta astuzia» de Sannazaro, que evita repetir el sustantivo *astucia*: «similmente de' fagiani, de le turture, de le colombe, de le fluviali anitre, e degli altri uccelli vi dico: niuno ne fu mai di tanta astuzia da la natura dotato il quale, da' nostri ingegni guardandosi, si potesse lunga libertà promettere» (*Arcadia*, VIII, 25);

Si por menudo de contar t'hobiese
d'aquesta vida cada partecilla,
temo que antes del fin anocheciese.
Basta saber que aquesta tan sencilla
315 y tan pura amistad quiso mi hado
en diferente especie convertilla:
en un amor tan fuerte y tan sobrado
y en un desasosiego no creíble
tal, que no me conosco de trocado.
320 El placer de miralla con terrible
y fiero desear sentí mesclarse,
que siempre me llevaba a lo imposible;
la pena de su ausencia vi mudarse,
no en pena, no en congoja, en cruda muerte
325 y en un infierno el alma atormentarse.
A aqueste 'stado, en fin, mi dura suerte
me trujo poco a poco, y no pensara
que contra mí pudiera ser más fuerte,
si con mi grave daño no probara
330 que, en comparación desta, aquella vida

Garcilaso prescinde de la enumeración particular de distintas aves a cambio de un genérico *ave o animal*.

311-313 La decisión de no prolongar más el relato está tomada de Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 26 («E acciò che io ogni particella non vada raccontando...»), pero completada con otras versiones del motivo, como, por ejemplo, la de Virgilio, *Eneida*, I, 374 («ante diem clauso componet Vesper Olympo»).

312 *partecilla*: 'minucia, pequeño detalle', en concordancia con la «particella» del texto de Sannazaro (vv. 311-313).

314-315 *sencilla* y *pura* se usaban a menudo como sinónimos.

316 Albanio atribuye su amor a la fuerza del destino, mientras Carino sólo lo achaca a la fuerza de la costumbre: «adunque che, venendo ... di tempo in tempo più crescendo la età, la lunga e continua usanza si convertì in tanto e sì fiero amore che mai pace non sentiva se non quando di costei pensava» (Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 26-27).

317 *sobrado*: 'excedido', quizá con el matiz de 'temeroso, audaz'.

319 'tal que de cambiado (*de trocado*) no me reconozco'.

320-322 Albanio abandona el estado contemplativo (*el placer de miralla* evoca la definición del amor como «fruendae pulchritudinis desiderium» de Ficino) por los placeres sensuales (el *fiero y terrible desear* debe identificarse con el amor bestial) que le llevan a pretender un imposible de quien, como Camila, sirve a la diosa de la castidad (véanse vv. 173-174).

330-331 'que, en comparación de la actual, la vida anterior [descrita en los vv. 314-325] podría considerarse descanso'; la misma idea se halla en el soneto XVII, 12-14: «...'stoy d'arte / que juzgo ya por hora menos fuerte, / aunque en ella me vi, la que es pasada».

cualquiera por descanso la juzgara.
Ser debe aquesta historia aborrecida
de tus orejas, ya que así atormenta
mi lengua y mi memoria entristecida:
335 decir ya más no es bien que se consienta.
Junto todo mi bien perdí en un hora,
y ésta es la suma, en fin, d'aquesta cuenta.

SALICIO Albanio, si tu mal comunicaras
con otro que pensaras que tu pena
340 juzgaba como ajena, o qu'este fuego
nunca probó, ni el fuego peligroso
de que tú estás quejoso, yo confieso
que fuera bueno aqueso que ora haces;
mas si tú me deshaces con tus quejas,
345 ¿por qué agora me dejas como a estraño,
sin dar d'aqueste daño fin al cuento?
¿Piensas que tu tormento como nuevo
escucho, y que no pruebo por mi suerte
aquesta viva muerte en las entrañas?
350 Si ni con todas mañas o esperiencia
esta grave dolencia se deshecha,
al menos aprovecha, yo te digo,
para que de un amigo que adolesca
otro se condolesca, que ha llegado
355 de bien acuchillado a ser maestro.
Así que, pues te muestro abiertamente
que no estoy inocente destos males,
que aun traigo las señales de las llagas,
no es bien que tú te hagas tan esquivo,

345 *estraño*: 'extranjero, forastero'.
346 'sin terminar el relato (*cuento*) de este daño'.
350-355 'Si ni con todos los artificios (*con todas mañas*) o con la experiencia se te puede curar esta grave enfermedad (*dolencia*), al menos resulta útil (*aprovecha*) que, de un amigo que la padezca, otro que la ha padecido se compadezca'; véase v. 364.
357-358 Respuestas similares al amigo enamorado se hallan en Catulo, *Carmina*, LXVIII, 17-18 («multa satis lusi, non est dea nescia nostri, / quae dulcem curis miscet amaritiem»), y Virgilio, *Ciris*, 241-243 («Quod si alio quovis animum iactaris amore, / nam te iactari, non est Amathuntia nostri / tam rudis, ut nullo possim cognoscere signo»).
359 'no está bien que te finjas (*te hagas*) esquivo'.

360 que, mientras estás vivo, ser podría
que por alguna vía t'avisase,
o contigo llorase; que no es malo
tener al pie del palo quien se duela
del mal, y sin cautela t'aconseje.

ALBANIO Tú quieres que forceje y que contraste 365
con quien al fin no baste a derrocalle.
Amor quiere que calle; yo no puedo
mover el paso un dedo sin gran mengua;
él tiene de mi lengua el movimiento,
así que no me siento ser bastante. 370

SALICIO ¿Qué te pone delante que t'empida
el descubrir tu vida al que aliviarte
del mal alguna parte cierto espera?

ALBANIO Amor quiere que muera sin reparo,
y conociendo claro que bastaba 375
lo que yo descansaba en este llanto
contigo a que entretanto m'aliviase
y aquel tiempo probase a sostenerme,
por más presto perderme, como injusto,

360-361 'que mientras estés vivo, podré aconsejarte (*t'avisase*) de alguna manera (*por alguna vía*)', recordando un adagio muy conocido: «Aegroto dum anima est, spes est» o «Dum spiro, spero», equivalente al «mientras hay alma, hay esperanza».

El refrán 'No es malo tener quien se duela al pie del palo' se aplicaba a los que iban a ahorcar.

364 *sin cautela* parece tener aquí el sentido de 'sin sutileza, sin engaño', más que el propio de 'sin prudencia'. El refrán que se está evocando en los versos 354-355 está bien traído, pues se decía de los cirujanos ('No hay mejor cirujano que el bien acuchillado').

365-366 'Tú quieres que luche y haga frente (*contraste*) a quien finalmente (*con quien al fin*) no sea capaz (*no baste*) de derrotar (*a derrocalle*)'.

367-369 El silencio que Amor impone a Albanio podría estar inspirado en Ausias March, XLIX, I, 7-8 y III, 24: «ab forces tals Amor mi amant venç, / que planament lo dir no m'es possible... / Amor li plau que perda lo parlar» (R. Lapesa); véase soneto XXXV.

*no puedo mover el paso un dedo* parece el resultado del cruce de dos expresiones proverbiales: 'no dar un paso' y 'no mover un dedo' (pero véanse vv. 572-573).

377 *a que*: 'para que'; en la época no sólo *para*, sino también *a* y *por* (véase v. 379) introducían oraciones finales después de verbos que no expresaban movimiento (Keniston).

379 *perderme*: 'alterarme, dejar de ser yo mismo'; se trata de un verbo usado con bastante frecuencia y con distintos significados en los poemas amorosos del siglo XV.

380 me ha ya quitado el gusto que tenía
de echar la pena mía por la boca;
así que ya no toca nada dello
a ti querer sabello, ni contallo
a quien solo pasallo le conviene,
385 y muerte sola por alivio tiene.

SALICIO ¿Quién es contra su ser tan inhumano,
que el enimigo entrega su despojo
y pone su poder en otra mano?
¿Cómo, y no tienes algún hora enojo
390 de ver que amor tu misma lengua ataje
o la desate por su solo antojo?

ALBANIO Salicio amigo, cese este lenguaje;
cierra tu boca y más aquí no la abras;
yo siento mi dolor, y tú mi ultraje.
395 ¿Para qué son manífícas palabras?
¿Quién te hizo filósofo elocuente,
siendo pastor d'ovejas y de cabras?
¡Oh cuitado de mí, cuán fácilmente,
con espedida lengua y rigurosa,
el sano da consejos al doliente! 400

SALICIO No te aconsejo yo ni digo cosa
para que debas tú por ella darme
respuesta tan aceda y tan odiosa;
ruégote que tu mal quieras contarme,
405 porque dél pueda tanto entristecerme,

380 'y amor sabiendo claramente (*conociendo claro*) que era suficiente (*bastaba*) cuanto me desahogaba (*lo que yo descansaba*) llorando contigo (*en este llanto contigo*) para que (*a que*)..., y, así, durante ese tiempo, intentar resistir (*probase a sostenerme*); pero amor, como injusto, para perderme más rápidamente, me ha quitado el gusto...'.

382 *toca*: 'corresponde'.

386 '¿Quién es tan cruel consigo mismo (*contra su ser tan inhumano*)...?'.

395 '¿Qué objeto tienen, a qué vienen (*para qué son*) palabras tan altisonantes (*manífícas*)?', haciéndose eco de Terencio, *Eunuco*, IV, VI, 74: «missa isthaec fac magnifica verba».

399 *espedida*: 'suelta, desembarazada', quizás por influencia del italiano *espedito*, documentado «cinco veces en la poesía de Petrarca» (E.L. Rivers).

400 Es una idea que se remonta a Tales de Mileto y aparece en Sannazaro (*Arcadia*, II, 2-3), pero que Garcilaso parece tomar de Terencio, *Andria*: «Facile omnes cum valemus, recta consilia damus».

403 *aceda*: 'agria, desabrida, áspera'.

cuanto suelo del bien tuyo alegrarme.
ALBANIO Pues ya de ti no puedo defenderme,
yo tornaré a mi cuento cuando hayas
prometido una gracia concederme,
410 y es que, en oyendo el fin, luego te vayas
y me dejes llorar mi desventura
entre'stos pinos solo y estas hayas.
SALICIO Aunque pedir tú eso no es cordura,
yo seré dulce más que sano amigo
y daré buen lugar a tu tristura. 415
ALBANIO Ora, Salicio, escucha lo que digo,
y vos, ¡oh ninfas deste bosque umbroso!,
adoquiera que estáis, estad comigo.
Ya te conté el estado tan dichoso
420 ado me puso amor, si en él yo firme
pudiera sostenerme con reposo;
mas como de callar y d'encubrirme
d'aquélla por quien vivo m'encendía
llegué ya casi al punto de morirme,
425 mil veces ella preguntó qué había
y me rogó que el mal le descubriese,
que mi rostro y color le descubría;

414-415 'yo seré amigo complaciente (*dulce*) más que sensato (*sano*), pues no evitaré que des rienda suelta (*daré buen lugar*) a tu tristeza (*tristura*)'.

416-421 Esta invocación a las ninfas y la recapitulación posterior sirven para retomar el relato de Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 26: «E acciò che io ogni particella non vada racontando...».

422-424 El silencio y el secreto agravaban la enfermedad de amor, según explica Heliodoro, *Etiópicas*, IV («Y el alimento de las enfermedades es el no descubrillas: que el mal, dado a entender, fácilmente sè ablanda con consuelos»), y ocurre en Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 27 («E non avendo, sí come tu poco inanzi dicesti, ardire di discoprirmegli in cosa alcuna, era divenuto in vista tale che non che gli altri pastori ne parlavano»).

426-427 Garcilaso utiliza la rima derivada (se trata de poner en posición de rima una misma palabra con formas distintas) para jugar con los vocablos que aparecen en ella ('me rogó que el mal que mi rostro y color le descubrían yo le descubriese') y modificar así su modelo: «E non una volta ma mille con instantia grandissima pregandomi che 'l chiuso core gli palesasse e 'l nome di colei che di ciò mi era cagione gli facesse chiaro» (Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 28).

El *rostro* y su *color* eran los síntomas que, según los médicos y una larga tradición literaria, delataban al enfermo de amor.

mas no acabó con cuanto me dijiese,
que de mí a su pregunta otra respuesta
430 que un sospiro con lágrimas hubiese.
Aconteció que en un' ardiente siesta,
viniendo de la caza fatigados,
en el mejor lugar desta floresta,
que's éste donde 'stamos asentados,
435 a la sombra d'un árbol aflojamos
las cuerdas a los arcos trabajados.
En aquel prado allí nos reclinamos,
y, del Céfiro fresco recogiendo
el agradable espirtu, respiramos;
440 las flores, a los ojos ofreciendo
diversidad estraña de pintura,
diversamente así estaban oliendo;
y en medio aquesta fuente clara y pura,
que como de cristal resplandecía,

428-430 'mas no terminó con cuanto me decía (*mas no acabó con cuanto me dijiese*)', o sea, 'mas no había terminado de hablar, que no consiguiese (*hubiese*) de mí más respuesta (*otra respuesta*) a su pregunta que un suspiro con lágrimas'; si bien Garcilaso sigue parafraseando a Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 28 («io, che del non potermi scoprire intolerabile noia portava ne l'animo, quasi con le lacrime in sugli occhi gli rispondea a la mia lingua non essere licito di nominare colei»), aquí parece tener más presente el pasaje correspondiente a VI, 12-13 («De la qual cosa molte volte da lei domandato qual fusse la cagione, altro che un sospiro ardentissimo in risposta non gli rendea»).

431 'Ocurrió (*aconteció*) que durante una calurosa siesta (*en un' ardiente siesta*)', en referencia a la hora sexta, las doce del mediodía, como en Ariosto, *Orlando*, XXVII, XII, 6: «all'ardente ora estiva».

Garcilaso introduce aquí algunos cambios con respecto a su modelo (suprime la alusión horaria, amplía la descripción del lugar ameno y sustituye los pájaros por las flores).

Algunos detalles del descanso de Albanio y Camila, ausentes en Sannazaro, presentan concomitancias con el de Diana en el valle de Gargafia: «Hic dea siluarum uenatu fessa solebat... / Quo postquam subiit, nympharum tradidit uni / armigerae iaculum pharetramque arcusque retentos» (Ovidio, *Metamorfosis*, III, 163 y 165-166).

435 *aflojamos*: 'destensamos', en correspondencia con el «retentos» de Ovidio (véanse vv. 432-436).

436 *trabajados*: 'que habían sido muy usados, a los que se había hecho trabajar mucho'.

438 El *céfiro* ('viento suave y apacible') solía mencionarse entre los ingredientes del tópico *locus amoenus* (así, por ejemplo, en Virgilio, *Bucólicas*, V, 5).

439 *espirtu*: 'aire', por influencia del italiano.

441 'diversidad extraordinaria (*estraña*) de colores (*pintura*)'.

443-448 'en el centro de (*en medio*) esta fuente, que resplandecía como si

445 mostrando abiertamente su hondura,
el arena, que d'oro parecía,
de blancas pedrezuelas varïada,
por do manaba el agua, se bullía.
En derredor, ni sola una pisada
450 de fiera o de pastor o de ganado
a la sazón estaba señalada.
Después que con el agua resfrïado
hubimos el calor y juntamente
la sed de todo punto mitigado,
455 ella, que con cuidado diligente
a conocer mi mal tenia el intento
y a escodriñar el ánimo doliente,
con nuevo ruego y firme juramento

fuera de cristal, la arena, que parecía de oro, cuyo color alternaba (*varïada*) con las blancas piedrecitas, daba la impresión de estar hirviendo por allí donde el agua brotaba'.

La descripción del fondo de la fuente (las piedras blancas y la arena que parece hervir por efecto del movimiento del agua) no está en Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 29-30 («ne ponemmo ambiduo a sedere a la margine d'un fresco e limpidissimo fonte che in quella sorgea. Il quale né da uccello né da fiera turbato, sì bella la sua chiarezza nel selvatico luogo conservava che, non altrimente che se di purissimo cristallo stato fusse, i secreti del traslucido fondo manifestava»), si bien en algunos aspectos coincide con Teócrito, *Idilios*, XXII, 36-39 («Al pie de una lisa roca hallaron una fuente perpetua, rebosante de límpidas aguas; allá abajo los guijarros del fondo parecían plata y cristal») y Ovidio (véanse vv. 449-451).

449-451 Los lugares no pisados por ningún ser humano aparecen ya en la literatura latina (véanse vv. 698-699) y tuvieron bastante éxito entre los autores medievales que desarrollaron la imagen de la virgen como prado o campo (así, en la introducción a los *Milagros*, 2*bc*, Berceo describe un «prado senzido»); aquí Garcilaso sigue fiel a Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 31 («E dintorno a quello non si vedea di pastori né di capre pedata alcuna...»), que a su vez se inspira en Ovidio, *Metamorfosis*, III, 407-411 («Fons erat inlimis, nitidis argenteus undis, / quem neque pastores neque pastae monte capellae / contigerant aliudue pecus, quem nulla uolucris / nec fera turbarat nec lapsus ab arbore ramus; / gramen erat circa...»; véanse vv. 443-448) y Petrarca, *Canzoniere*, CCCXXIII, 37-42 («Chiara fontana in quel medesmo bosco... / al bel seggio, riposto, ombroso e fosco, / né pastori appressavan né bifolci, / ma ninfe e muse....»).

451 *a la sazón*: 'entonces, en aquel momento'.

452-453 Literalmente: 'después que hubimos enfriado (*resfrïado*) el calor con agua' (o sea: 'después de habernos refrescado con agua'), usando la misma expresión que Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 32: «Ove, poi che alquanto avemmo refrigerato il caldo».

457 *escodriñar*: 'escudriñar, examinar minuciosamente'.

me conjuró y rogó que le contase
460 la causa de mi grave pensamiento,
y si era amor, que no me recelase
de hacelle mi caso manifesto
y demostralle aquella que yo amase;
que me juraba que también en esto
465 el verdadero amor que me tenía
con pura voluntad estaba presto.
Yo, que tanto callar ya no podía
y claro descubrir menos osara
lo que en el alma triste se sentía,
470 le dije que en aquella fuente clara
veria d'aquella que yo tanto amaba
abiertamente la hermosa cara.
Ella, que ver aquésta deseaba,
con menos diligencia discurriendo
475 d'aquélla con que'l paso apresuraba,
a la pura fontana fue corriendo,
y en viendo el agua, toda fue alterada,
en ella su figura sola viendo.
Y no de otra manera, arrebatada,
480 del agua rehuyó que si estuviera
de la rabiosa enfermedad tocada,
y sin mirarme, desdeñosa y fiera,

459 *conjuró*: 'pidió encarecidamente'.
462-463 'manifestarle (*hacelle... manifesto*)... y mostrarle (*demostralle*)...'; en cuanto a manifesto, sin diptongo, podría tratarse de un italianismo (o, menos probablemente, de un catalanismo del cajista).
466 *presto*: 'aparejado'.
474-475 Entiéndase: 'con menos rapidez de pensamiento que de piernas'.
478 La treta que usa Albanio, aunque bastante difundida en la literatura cortesana de la Edad Media a partir de la interpretación de la fábula de Narciso, se inspira directamente en Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 32-33: «lei, con novi preghi me ricominciò da capo ad stringere e scongiurare per lo amore che io gli portava che la promessa effigie gli mostrasse ... A lo quale io, da abbondantissime lacrime sovraggiunto, non già con la solita voce, ma tremante e sommessa, rispusi che nella bella fontana la vedrebbe. La quale, sì come quella che desiderava molto di vederla, semplicemente senza più avante pensare, bassando gli occhi ne le quiete acque, vide se stessa in quelle dipinta...».
476-481 Garcilaso alude a la creencia antigua —ausente en Sannazaro— de que los enfermos de rabia (los tocados de la *rabiosa enfermedad*) huían del agua por ver reflejada en ella la imagen del animal que los había mordido; su uso amoroso se remonta a la poesía griega.
482 Estos adjetivos referidos a la amada aparecen en Petrarca, *Canzonie-*

no sé qué allá entre dientes murmurando,
me dejó aquí, y aquí quiere que muera.
485 Quedé yo triste y solo allí, culpando
mi temerario osar, mi desvarío,
la pérdida del bien considerando;
creció de tal manera el dolor mío
y de mi loco error el desconsuelo,
490 que hice de mis lágrimas un río.
Fijos los ojos en el alto cielo,
estuve boca arriba una gran pieza
tendido, sin mudarme en este suelo;
y como d'un dolor otro s'empieza,
495 el largo llanto, el desvanecimiento,
el vano imaginar de la cabeza,
de mi gran culpa aquel remordimiento,
verme del todo, al fin, sin esperanza,
me trastornaron casi el sentimiento.
500 Cómo deste lugar hice mudanza
no sé, ni quién d'aquí me condujiese
al triste albergue y a mi pobre estanza.

*re*, CXII, 8: «Or mansueta, or disdegnosa et fera».

485 Garcilaso introduce a partir de aquí estas reflexiones sobre la naturaleza del amor de Albanio (que no tienen análogo en Sannazaro, *Arcadia*, VIII, salvo el v. 493), usando conceptos de amplia difusión, tanto en la tradición medieval como renacentista.

489 *error* llamaron al amor los poetas provenzales e italianos, siguiendo la tradición estoica.

491-493 La actitud de Albanio de tenderse en el suelo boca arriba durante bastante rato (*una gran pieza*) y sin moverse (*sin mudarme en este suelo*) es propia del enfermo de amor, según describen los tratados de medicina y apoya una larga tradición literaria, especialmente por influencia de la novela griega; aquí, Garcilaso amplia el pasaje de Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 36 («gittato ne la piana terra»), utilizando los mismos términos que en la caza de las cornejas (vv. 272-274) y en coincidencia con Ariosto, *Orlando furioso*, II, XXIII, 7-8 («Afflitto e stanco al fin cabe ne l'erba, / e ficca gli occhi al cielo, e non fa motto»).

494 Albanio alude a una idea proverbial, expresada de distintas maneras, bien en latín ('Malis mala succedunt'), bien en castellano ('Bien vengas mal, si vienes solo'). Sobre el sentido de *empieza*, véase el v. 259.

496 *vano imaginar*: 'representar en la fantasía una imagen vana o vacía', quizá 'pensar continua e inútilmente en ella', como en Boscán II, XLVIII, 105-107 («El vano imaginar, / en yéndoseme, cayó / en como para vella no hay remedio»); en Bembo, *Rime*, XXXV, 7 («un falso imaginar...»); y también, arriba, v. 28.

499 'casi me alteraron los sentidos (*el sentimiento*)', en especial referencia a las facultades del alma sensitiva.

Sé que, tornando en mí, como estuviese
sin comer y dormir bien cuatro días,
505 y sin que el cuerpo de un lugar moviese;
las ya desmamparadas vacas mías
por otro tanto tiempo no gustaron
las verdes hierbas ni las aguas frías;
los pequeños hijuelos, que hallaron
510 las tetas secas ya de las hambrientas
madres, bramando al cielo se quejaron;
las selvas, a su voz también atentas,
bramando pareció que respondían,
condolidas del daño y descontentas.
515 Aquestas cosas nada me movían;
antes, con mi llorar, hacía espantados
todos cuantos a verme allí venían.
Vinieron los pastores de ganados,
vinieron de los sotos los vaqueros
520 para ser de mi mal de mí informados;

[506] *desmamparar* por 'desamparar' en la época era voz arcaica y de uso casi exclusivamente popular (de ahí que algunos editores antiguos hayan impreso *desamparadas*).

El comportamiento de Albanio (la pérdida parcial de la consciencia, la anorexia, el insomnio, el incumplimiento de sus obligaciones) sigue respondiendo al del enfermo de amor, al igual que el de Carino en Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 35: «Io per me non so se morto in quel punto o vivo mi fusse, né chi a casa me ne portasse; ma tanto vi dico che quattro soli et altrettante lune il mio corpo né da cibo né da sonno fu riconfortato; e le mie vacche digiune non uscirono da la chiusa mandra...».

El duelo del ganado en concordancia con el de la naturaleza, aunque motivo tradicional en el género pastoril, corresponde aquí exactamente a Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 35: «[le mie vacche] né gustarono mai sapore di erba né liquore di fiume alcuno; onde i miseri vitelli sugando le secche poppe de le affamate madri, e non trovandovi lo usato latte, dolorosi appo quelle riempivano le circostanti selve di lamentevoli muggiti».

[518-520] La visita de otros pastores del lugar preguntando al enfermo el origen de su mal y la respuesta de éste se inspiran directamente en Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 37-38 («Venivano i bifolci, venivano i pastori di pecore e di capre, inseme con li paesani de le vicine ville, credendo me essere uscito dal senno —come già era—, e tutti con pietà grandissima dimandavano qual fusse la cagione del mio dolore. Ai quali io niuna risposta facea ma, al mio lacrimare intendendo...»), quien sigue a Teócrito, *Idilios*, I, 80-81 («Llegaron los vaqueros, los pastores de oveja, los cabreros. Todos le preguntaban qué mal tenía...»), y a Virgilio, *Bucólicas*, X, 19-21 («venit et upilio, tardi venere subulci, / uvidus hiberna venit de glande Menalcas. / Omnes 'unde amor iste' rogant 'tibi'?»).

y todos con los gestos lastimeros
me preguntaban cuáles habian sido
los acidentes de mi mal primeros;
a los cuales, en tierra yo tendido,
525 ninguna otra respuesta dar sabía,
rompiendo con sollozos mi gemido,
sino de rato en rato les decía:
«Vosotros, los de Tajo, en su ribera
cantaréis la mi muerte cada día;
530 este descanso llevaré, aunque muera,
que cada día cantaréis mi muerte,
vosotros, los de Tajo, en su ribera».
La quinta noche, en fin, mi cruda suerte,
queriéndome llevar do se rompiese
535 aquesta tela de la vida fuerte,
hizo que de mi choza me saliese
por el silencio de la noche'scura
a buscar un lugar donde muriese;
y caminando por do mi ventura
540 y mis enfermos pies me condujeron,
llegué a un barranco de muy gran altura;
luego mis ojos le reconocieron,

521 *gestos lastimeros*: 'caras de lástima'; (en cuanto a *gesto*, véase soneto V, 1).

523 *acidentes de mi mal*: 'síntomas de mi enfermedad'; los *accidentia* de la enfermedad de amor (vigilas, anorexias, palidez...) están tratados por Arnaldo de Vilanova, *De amore heroico*, III.

528-532 Garcilaso emplea en la respuesta de Albanio los mismos recursos de repetición que Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 38 («Voi, arcadi, cantarete nei vostri monti la mia morte; arcadi, soli di cantare esperti, voi la mia morte nei vostri monti cantarete. Oh quanto allora le mie ossa quietamente riposeranno, se la vostra sampogna a coloro che dopo me nasceranno dirà gli amori e i casi mei»), quien está imitando a Virgilio, *Bucólicas*, X, 31-34; pero, a diferencia de ellos, suprime el final y lo incorpora en el verso 530.

533 Garcilaso adorna con pequeños detalles la escena de Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 39-40 («Finalmente a la quinta notte, desideroso oltra modo di morire, uscendo fuora de lo sconsolato albergo non andai a la odiosa fontana...»): así, por ejemplo, el verso 537 está inspirado por otro pasaje de la *Arcadia*, IX, 1 («per l'amica oscurità della note»), que remonta a Virgilio, *Eneida*, II, 255 («Tacitae per amica silentia lunae»).

541-544 El *barranco* debe de aludir a uno de los muchos ribazos o acantilados que flanquean el río Tormes y se corresponde con «una ripa altissima pendente sovra al mare» de Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 39.

que pende sobre'l agua, y su cimiento
las ondas poco a poco le comieron.
545 Al pie d'un olmo hice allí mi asiento,
y acuérdome que ya con ella estuve
pasando allí la siesta al fresco viento.
En aquesta memoria me detuve
como si aquésta fuera medicina
550 de mi furor y cuanto mal sostuve.
Denunciaba el aurora ya vecina
la venida del sol resplandeciente,
a quien la tierra, a quien la mar s'enclina.
Entonces, como cuando el cisne siente
555 el ansia postrimera que l'aqueja
y tienta el cuerpo mísero y doliente,
con triste y lamentable son se queja,
y se despide con funesto canto
del espirtu vital que dél s'aleja;
560 así, aquejado yo de dolor tanto,
que el alma abandonaba ya la humana
carne, solté la rienda al triste llanto:

549-550 Estos versos tienen como fuente inmediata a Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 40 («né più né meno come se questa stata fusse medicina del mio furore»), pero se retrotraen a Virgilio, *Bucólicas*, X, 60 («tamquam haec sit nostri medicina furoris»).

551-553 La descripción del amanecer amplía una mínima referencia de Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 40: «prima che 'l sol uscisse».

555-556 'la última angustia (*el ansia postrimera*) que le aflije (*aqueja*) e invade (*tienta*) el cuerpo débil (*mísero*) y enfermo (*doliente*)'.

558 *funesto*: 'fúnebre', en tanto anuncia su muerte.

559 El *espirtu vital* es el principio de la vida, responsable de la respiración y la combustión, según precisa la fisiología antigua desde Galeno; véase Garci Sánchez de Badajoz, *Lecciones de Job*, 366-368: «los espíritus vitales, / do la vida triste mora, / ya flacan sus movimientos».

562 La presunción de que el cisne canta más dulce al morir tuvo numerosos ecos entre los poetas griegos y latinos por influencia de Platón y Plutarco, aunque fue cuestionada por otros autores clásicos; su uso como término de comparación en las penas de amor se debe especialmente a Ovidio, *Heroidas*, VII, 1-6 («Sic ubi facta... adloquor...»), con amplia difusión en la poesía española del siglo XV, si bien aquí Garcilaso sigue a Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 40 («e dopo molto sospirare, a guisa che suole il candido cigno presago de la sua morte cantare gli esequiali versi, così dirottamente piangendo incominciai»), que presenta afinidades con Marcial, *Epigramas*, XIII, LXXVII, 2.

«¡Oh fiera», dije, «más que tigre hircana
y más sorda a mis quejas que'l rüido
565 embravecido de la mar insana,
heme entregado, heme aquí rendido,
he aquí que vences; toma los despojos
de un cuerpo miserable y afligido!
Yo porné fin del todo a mis enojos;
570 ya no te ofenderá mi rostro triste,
mi temerosa voz y húmidos ojos;
quizá tú, que'n mi vida no moviste
el paso a consolarme en tal estado
ni tu dureza cruda enterneciste,
575 viendo mi cuerpo aquí desamparado,
vernás a arrepentirte y lastimarte,
mas tu socorro tarde habrá llegado.
¿Cómo pudiste tan presto olvidarte
d'aquel tan luengo amor, y de sus ciegos
580 ñudos en sola un hora desligarte?

[563] El *tigre hircana*, aducido por los autores clásicos por su proverbial ferocidad, sustituye a los «truculente orse» de Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 41; véase Bembo, *Rime*, CV, 1-4 («Se la più dura quercia, che l'alpe aggia, / v'avesse pastorita, / e le più infeste tigri Ircane nodrita, anco devreste / non esserui sì fera e sì selvaggia»).

El monólogo de Albanio, con elementos tradicionales en el género pastoril (la interpelación a la amada y a las ninfas del lugar, la despedida de los animales y de la naturaleza), reproduce con ligeras modificaciones el de Carino en Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 41-52.

[564-565] Garcilaso intercambia los adjetivos empleados por Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 41: «a' miei preghi più sorda che gli insani mormorii de l'infiato mare!»; la comparación ya está en Ovidio, *Metamorfosis*, XIII, 804: «surdior aequoribus».

[571] *húmidos* ('húmedos') *ojos* parecen corresponderse con los «umentes oculos» de Ovidio, *Metamorfosis*, XIV, 734.

[574] *enterneciste*: 'ablandaste'. La actitud de derrota que adopta Albanio y la determinación que toma de suicidarse se hallan en Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 41-42 («Ecco che vinci già; ecco che io moio; contentati, che più non avrai di vedermi fastidio. Ma certo io spero che 'l tuo core...»), pero presentan algunas variantes procedentes de la fuente de éste, Ovidio, *Metamorfosis*, XIV, 718-721 («Vincis, Anaxarete, neque erunt tibi taedia tandem / ulla ferenda mei... / Vincis enim, moriorque libens. Age... gaude! / ...Ipse ego... adero praesensque uidebor, / corpore ut exanimi crudelia lumina pascas»).

[576] *vernás... a lastimarte*: 'vendrás a... compadecerte'.

[577] El verso parece inspirado por Juan de Mendoza: «Llegará el socorro tarde, / seré ya ceniza hecho» (Herrera).

¿No se te acuerda de los dulces juegos
ya de nuestra niñez, que fueron leña
destos dañosos y encendidos fuegos,
cuando la encina desta espesa breña
585 de sus bellotas dulces despojaba,
que íbamos a comer sobre'sta peña?
¿Quién las castañas tiernas derrocaba
del árbol, al subir dificultoso?
¿Quién en su limpia falda las llevaba?
590 ¿Cuándo en valle florido, espeso, umbroso
metí jamás el pie que dél no fuese
cargado a ti de flores y oloroso?
Jurábasme, si ausente yo estuviese,
que ni el agua sabor, ni olor la rosa,
595 ni el prado hierba para ti tuviese.
¿A quién me quejo?, que no escucha cosa
de cuantas digo quien debria escucharme.
Eco sola me muestra ser piadosa;
respondiéndome, prueba conhortarme

584-585 Albanio debe varear las *encinas* para hacer caer las *bellotas*, ya que «estos árboles bien sufren estar algo espesos» (Gabriel Alonso de Herrera, *Obra de agricultura*, III, XXIII) por la maleza (*espesa breña*) que crece en ellos.

587-588 Entiéndase: '¿Quién echaba al suelo (*derrocaba*) las tiernas castañas desde el árbol al que había subido con dificultad (*al subir dificultoso*)?'.

593-595 Los reproches de Albanio a Camila no siempre se ciñen literalmente a Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 43 («Ohimè, e come può essere che 'l lungo amore, il quale un tempo son certo mi portasti, sia ora in tutto da te fuggito? Deh non ti tornano a mente i dolci giochi de la nostra puerizia, quando inseme per le selve cogliendo..., e le tenere castagne...?»), que en algún motivo recuerda a Ovidio, *Heroidas*, III, 42 («Quo levis a nobis tam cito fugit amor?»).

El ofrecimiento de las flores asimila libremente a Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 44 («Seiti dimenticata tu de' primi gigli e de le prime rose, le quali io sempre da le cercate campagne ti portava?...), con el trasfondo de Calpurnio, *Bucólicas*, III, 78-80 («per me tibi lilia prima / contigerant primaeque rosae...»).

El falso juramento del amante, esgrimido reiteradamente por las protagonistas de las *Heroidas* y los *Amores* de Ovidio, amplía a Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 44-45 («Lasso, quante fiate allora mi giurasti per gli alti dii che, quando senza dimoravi, i fiori non ti olivano e i fonti non ti rendevano il solito sapore!»), que en lo esencial concuerda con Calpurnio, *Bucólicas*, III, 11-12 y 52 («quae sibi... si quando solus abesses, / mella etiam sine te iurabat amara videri... / nec sapiunt fontes...»).°

599 *conhortarme*: 'confortarme'.

600 como quien probó mal tan importuno,
mas no quiere mostrarse y consolarme.
¡Oh dioses, si allá juntos de consuno,
de los amantes el cuidado os toca;
o tú solo, si toca a solo uno!,
605 recebid las palabras que la boca
echa con la doliente ánima fuera,
antes qu'el cuerpo torne en tierra poca.
¡Oh náyades, d'aquesta mi ribera
corriente moradoras; oh napeas,

[600] *importuno*: 'duro, grave, cruel' (véase elegía II, 60).

[601] La solidaridad de Eco, que por el amor no correspondido de Narciso se convirtió en piedra y en voz incorpórea (consecuencia de su palidez y anorexia), está en Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 45-46 («E che parlo io? E chi mi ascolta, altro che la risonante Eco? La quale, credente a' miei mali sì come quella che altra volta provati li ha, mi risponde pietosa, murmurando al suono degli accenti miei; ma non so pure ove nascosa si stia, che non viene ella ora ad accompagnarsi meco»), posiblemente inspirado en Ovidio, *Heroidas*, X, 21-24.

[602] *de consuno*: 'todos, de común acuerdo'.

[606] Este verso parece haber inspirado «el soneto de Pedro Laínez que empieza 'salga con la doliente ánima fuera'» (E.L. Rivers).

[607] La invocación de los dioses antes de morir tiene como modelo inmediato a Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 46-47 («O dii del cielo e de la terra, e qualunque altri avete cura de' miseri amanti, porgete, vi prego, pietose orecchie al mio lamentare, e le dolenti voci che la tormentata anima manda fuori, ascoltate»), por más que está matizada por Virgilio, *Eneida*, IV, 519-521 («testatur moritura deos, et conscia fati / sidera, tum si quod non aequo foedere amantis / curae numen habet, iustumque memorque, precatur»).

[608-609] Entiéndase: 'Oh nayádes, moradoras de esta ribera habitual (*corriente*) para mí', o bien 'por la que yo suelo correr'; no cabe descartar, sin embargo, la interpretación de *corriente* como un italianismo, con el sentido de 'turbulenta, vertiginosa', al igual que en Sannazaro, *Arcadia*, X, 47 («correnti fiumi»), y II, 127 («rivo corrente»).

El número de las distintas clases de ninfas interpeladas no coincide con Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 47-50 («O Naiadi, abitratrici de' correnti fiumi. O Napee, gratiosissima turba de' riposti luoghi et de' liquidi fonti... Et voi, bellissime Oreadi, le quali ignude solete per le alte ripe cacciando andare... Uscite da vostri alberi, o pietosi amadriadi... Et voi, o driadi, formosissime donzelle delle alte selve...»); son las mismas —aunque en orden distinto— que en Poliziano, *Silvas* («Unda chorós agitat Nais, decurrit Oreas / monte suo, linquunt faciles iuga celsa Napae, / nec latitat sub fronde Dryas»); se trata, en cualquier caso, de un tópico dentro de la tradición pastoril.

[609-610] Las *napeas*, ninfas de los bosques y las selvas, eran las más fáciles de convencer (Virgilio, *Geórgicas*, IV, 535); Garcilaso las llama *verdadera guarda del bosque*, porque habitaban en lo más recóndito de él (véanse vv. 608-631).

610 guarda del verde bosque verdadera!,
alce una de vosotras, blancas deas,
del agua su cabeza rubia un poco;
así, ninfa, jamás en tal te veas.
Podré decir que con mis quejas toco
615 las divinas orejas, no pudiendo
las humanas tocar, cuerdo ni loco.
¡Oh hermosas oreadas que, teniendo
el gobierno de selvas y montañas,
a caza andáis, por ellas discurriendo!,
620 dejad de perseguir las alimañas,
venid a ver un hombre perseguido,
a quien no valen fuerzas ya ni mañas.
¡Oh dríadas, d'amor hermoso nido,
dulces y graciosísimas doncellas
625 que a la tarde salís de lo ascondido,
con los cabellos rubios que las bellas
espaldas dejan d'oro cubijadas!,
parad mientes un rato a mis querellas;
y si con mi ventura conjuradas

[613] El giro usado por Albanio podría vincularse con la conocida canción de la niña de Gómez de Arias («Señor... / duélete de mí, / que soy niña y sola, / nunca en tal me vi»), aunque llegó a ser frecuente desde el *Auto de los Reyes Magos*, 111-112.

[614-616] 'podré decir que... conmuevo (*toco*) a las divinas orejas de las ninfas, no pudiendo conmover (*tocar*) a las humanas de Camila...'; *orejas* por 'oídos', aunque no raro en Garcilaso (véase v. 615), debía sonar ya arcaico en la segunda mitad del siglo XVI.

[617-619] Las *oreadas*, ninfas de los montes, suelen ir en el séquito de Diana (Virgilio, *Eneida*, 499-500).

[620-621] Garcilaso usa con distinto sentido el verbo *perseguir*: el moderno de 'ir tras alguien' (v. 620) y el de 'fatigar, sufrir' (v. 621).

[623-625] Las *dríadas*, ninfas de los árboles, solían aparecer por la noche danzando alrededor de ellos, según recuerda Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 50 («E voi, o driadi, formosissime donzelle delle alte selve, le quali non una volta ma mille hanno i nostri pastori a prima sera vedute in cerchio danzare all'ombra delle fredde noci»).

[625] *ascondido* por 'escondido', no insólito en Garcilaso (véanse vv. 633 y 625), podría explicarse por influencia del italiano *ascondere*.

[627] *cubijadas*: 'cubiertas'; este tipo de descripción de las ninfas es corriente entre los poetas clásicos (véase égloga III, 98-100), aunque Garcilaso se atiene a Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 50 («con li capelli biondissimi e lunghi pendenti dietro le bianche spalle»).

[628] *parad mientes*: 'prestad atención', en exacta equivalencia con la expresión «parate un poco mente» (Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 49).

630 no estáis, haced que sean las ocasiones
de mi muerte aquí siempre celebradas.
¡Oh lobos, oh osos, que por los rincones
destas fieras cavernas ascondidos
estáis oyendo agora mis razones!,
635 quedaos a Dios, que ya vuestros oídos
de mi zampoña fueron halagados
y alguna vez d'amor enternecidos.
Adiós, montañas; adiós, verdes prados;
adiós, corrientes ríos espumosos:
640 vevid sin mí con siglos prolongados,
y mientras en el curso presurosos
iréis al mar a dalle su tributo,
corriendo por los valles pedregosos,
haced que aquí se muestre triste luto
645 por quien, viviendo alegre, os alegraba
con agradable son y viso enjuto;
por quien aquí sus vacas abrevaba;
por quien, ramos de lauro entretejendo,
aquí sus fuertes toros coronaba».
650 Estas palabras tales en diciendo,
en pie m'alcé por dar ya fin al duro
dolor que en vida estaba padeciendo,

[630-631] Esta petición a las ninfas se corresponde con Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 50 («fate, vi prego —se non sete inseme con la mia poco stabile fortuna mutate—, che la mia morte fra queste ombre non si taccia, ma sempre si estenda più di giorno in giorno ne li futuri secoli, acciò che quel tempo il quale da la vita si manca, a la fama si supplisca»), que tiene en cuenta a Ovidio, *Metamorfosis*, XIV, 729-732 («Si tamen, o superi... / este mei memores... / et longo facite ut narremur in aevo / et quae dempsistis vitae date tempora famae»).

[640] El uso del imperativo (con el verbo *vivir*) dirigido a los elementos de la naturaleza traduce a Sannazaro (véanse vv. 639-642), pero se remonta a Virgilio, *Bucólicas*, VIII, 58 («vivite silvae»), según señala Herrera.

[646] *viso enjuto*: 'rostro seco, ojos sin lágrimas'; es un posible eco de Petrarca, *Canzoniere*, XCIII, 13 («forse non avrai sempre il viso asciutto»), CCLXXXVIII, 8, y *Trionfo della morte*, II, 123 («dissi tremando e non col viso asciutto»), aunque aparece ya en Dante, *Inferno*, XX, 21 («com'io potea tener lo viso asciutto»).

[648-649] Los toros y otros animales ofrecidos a los dioses como sacrificio llevaban coronas.

La despedida de los animales y de la naturaleza se ajusta (salvo el v. 646) a Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 51-52); pero tiene ya antecedentes literarios en Teócrito, *Idilios*, I, 115-121.

y por el paso en que me ves te juro
que ya me iba a arrojar de do te cuento,
655 con paso largo y corazón seguro,
cuando una fuerza súbita de viento
vino con tal furor, que d'una sierra
pudiera remover el firme asiento.
De espaldas, como atónito, en la tierra
660 desde a gran rato me hallé tendido,
que así se halla siempre aquel que yerra.
Con más sano discurso en mi sentido
comencé de culpar el presupuesto
y temerario error que había seguido
665 en querer dar, con triste muerte, al resto
d'aquesta breve vida fin amargo,
no siendo por los hados aún dispuesto.
D'allí me fui con corazón más largo
para esperar la muerte cuando venga

653 *paso*: 'trance, circunstancia'.

654-655 La decisión de arrojarse por un acantilado, si bien aquí se inspira directamente en Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 53 («E queste parole dicendo, mi era alzato già per gittarmi da la alta ripa...»), procede de Virgilio, *Bucólicas*, VIII, 59-60 («praeceps aerii specula de montis in undas...»).

660 *desde a*: 'desde allí a', esto es, 'desde entonces hasta'; en tiempos de Garcilaso se seguía confundiendo *desde* con *dende*, si bien *dende* tenía un uso cada vez más restringido.

Garcilaso sustituye las palomas de Sannazaro por una fuerte ráfaga de viento, al no hacer variar la actitud desdeñosa de Camila: las palomas, símbolos de Venus, anuncian a Carino el desenlace feliz de sus amores, mientras el viento (interpretado como elemento trágico y menos conveniente que las palomas para el género pastoril) es el recurso más verosímil para impedir la resolución firme y sincera que ha tomado Albanio de suicidarse.

El episodio podría inspirarse en Apuleyo, *Asno de oro*, V, 25: «Postrada en tierra ... Psique se desgarraba el corazón ... y corrió hacia el río inmediato y se tiró al agua de cabeza. Mas el río, sin duda en atención al dios [Cupido] ... la acogió cariñosamente al instante, y un remolino, sin hacerle daño, la depositó sobre el césped florido de la orilla».

662-664 'con razón (*discurso*) más cabal (*sano*) en mi entendimiento (*sentido*), comencé a reprobar (*comencé de culpar*) la idea (*el presupuesto*)... que había seguido...'; *presupuesto* no parece tener aquí el sentido de 'motivo, causa' que por unanimidad le atribuyen los editores modernos y podría equivaler al *proponimento* 'propósito, intención' de Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 54: «cominciai con più saldo consiglio a colpare me stesso del folle proponimento che seguire voluto avea».

668 *largo*: 'liberal, magnánimo'.

670 a relevarme deste grave cargo.
Bien has ya visto cuánto me convenga,
que, pues buscalla a mí no se consiente,
ella en buscarme a mí no se detenga.
Contado t'he la causa, el acidente,
675 el daño y el proceso todo entero;
cúmpleme tu promesa prestamente,
y si mi amigo cierto y verdadero
eres, como yo pienso, vete agora;
no estorbes con dolor acerbo y fiero
680 el afligido y triste cuando llora.

SALICIO
Tratara de una parte
que agora sólo siento,
si no pensaras que era dar consuelo:
quisiera preguntarte
685 cómo tu pensamiento
se derribó tan presto en ese suelo,
o se cobrió de un velo,
para que no mirase
que quien tan luengamente
690 amó no se consiente
que tan presto del todo t'olvidase.
¿Qué sabes si ella agora
juntamente su mal y el tuyo llora?

ALBANIO
Cese ya el artificio
695 de la maestra mano;
no me hagas pasar tan grave pena.

670 *grave cargo*: 'duro peso', en alusión a la 'vida'.

672 *no se consiente*: 'no se permite' (véase v. 690).

679 *con dolor... y fiero* depende de *llora* ('cuando llora con dolor...'), no de *estorbes*, como llegó a entender Tamayo, al editar un dolor.

681-682 'Trataría (*tratara de*) un asunto (*una parte*) que ahora sólo quiero juzgar (*siento*)'.

692-693 'Cómo (*qué*) sabes si ella ahora no... llora'.

Las consideraciones de Salicio se inspiran en el desenlace del relato de Carino (Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 55-56).

694-695 *el artificio... mano*: 'la habilidad del médico o cirujano', consistente en engañar al enfermo; la *pena* del verso siguiente se refiere al intento de hacerle concebir falsas esperanzas.

Harásme tú, Salicio,
ir do nunca pie humano
estampó su pisada en el arena.
700 Ella está tan ajena
d'estar desa manera
como tú de pensallo,
aunque quieres mostrallo
con razón aparente a verdadera;
705 ejercita aquí el arte
a solas, que yo voyme en otra parte.

SALICIO

No es tiempo de curalle
hasta que menos tema
la cura del maestro y su crüeza;
710 solo quiero dejalle,
que aun está la postema
intratable, a mi ver, por su dureza.
Quebrante la braveza
del pecho empedernido
715 con largo y tierno llanto.

697-699 La incredulidad de Albanio está expresada con una imagen tradicional en la literatura clásica e italiana, si bien en términos próximos a Tibulo, *Elegías*, IV, XIII, 10 («Qua nulla humano sit via trita pede»), y Petrarca, *Canzoniere*, XXXV, 4 («Ove vestigio uman l'arena stampi»).

703-704 'aunque pretendes (*quieres*) demostrarlo (*mostrallo*) con razón engañosa (*aparente*) por (*a*) verdadera'.

706 *voyme en*: 'me voy a'; el uso de *en* por *a* fue corriente en castellano prácticamente hasta el siglo XIX.

709-712 La *postema* es una hinchazón producida por la concentración de uno de los cuatro humores en algún miembro del cuerpo; y, cuando se endurece, es peligroso tratarla o abrirla; el *maestro* es el cirujano.

713-715 'ablande (*quebrante*) la furia (*la braveza*) del pecho obstinado (*empedernido*)...'; las lágrimas como un remedio eficaz contra el dolor ya se recomiendan entre los clásicos (así, por ejemplo, Ovidio, *Tristia*, IV, III, 38.

Esta comparación forma parte de la temática del género consolatorio, que probablemente la hereda de la filosofía estoica y epicúrea; Garcilaso, sin embargo, parece tener muy presente la versión que ofrece *La Celestina*, I («Con todo, quiérole dejar un poco desbrabe, madure; que oído he decir que es peligro abrir o apremiar las postemas duras, porque más se enconan. Esté un poco: dejemos llorar al que dolor tiene. Que las lágrimas e sospiros mucho desenconan el corazón dolorido»), sin olvidar algún punto de otras versiones, como la de Ovidio, *Ex Ponto*, I, III, 15-18 («Tempore ducetur longo fortasse cicatrix: / horrent admotas vulnera cruda manus»).

Iréme yo entretanto
a requirir d'un ruiseñor el nido,
que está en una alta encina
y estará presto en manos de Gravina.

CAMILA Si desta tierra no he perdido el tino, 720
por aquí el corzo vino que ha traído,
después que fue herido, atrás el viento.
¡Qué recio movimiento en la corrida
lleva, de tal herida lastimado!
725 En el siniestro lado soterrada,
la flecha enherbolada iba mostrando,
las plumas blanqueando solas fuera,
y háceme que muera con buscalle.
No paso deste valle; aquí está cierto,
730 y por ventura muerto. ¡Quién me diese
alguno que siguiese el rastro agora,
mientras la herviente hora de la siesta
en aquesta floresta yo descanso!
¡Ay, viento fresco y manso y amoroso,
735 almo, dulce, sabroso!: esfuerza, esfuerza

716-719 El regalo de un nido de pájaros (casi siempre de palomas) a la amada constituye un motivo corriente en la literatura pastoril desde Teócrito, *Idilios*, V, 96-97; Garcilaso sigue en algunos aspectos a Sannazaro, *Arcadia*, IX («un bel colombo in una quercia antica / vidi annidar»), y, en la elección del ruiseñor, enlaza con Virgilio, *Geórgicas*, IV, 511-515, recordado en la égloga I, 324-337.

721-722 'por aquí el corzo ha pasado (*vino*), que, incluso después de herido, corría más que el viento (*ha traído atrás el viento*)'.

725-727 'Hundida (*soterrada*) en su lado izquierdo, el ciervo iba mostrando la flecha envenenada (*enherbolada*), quedando fuera las blancas plumas solas'.

730 El *corzo* al que Camila ha *herido* mortalmente y que huye vagando a través de los bosques tiene reminiscencias de Virgilio, *Eneida*, IV, 68-74: «Uritur infelix Dido totaque vagatur / urbe furens, qualis conjecta cerva sagitta, / quam procul incautam nemora inter Cresia fixit / pastor agens telis liquitque volatile ferrum / nescius; illa fuga silvas saltusque peragrat / Dictaeos: haeret lateri letalis harundo»; pero aquí aparece como elemento narrativo, y no como símil de Albanio (a pesar de la inmediata relación que se establece entre ambos en los vv. 763-766), según llevaría a interpretar el simbolismo que desde la ética epicúrea se ha atribuido a la imagen tradicional del ciervo herido.

735 *almo*: 'vivificador', como en Horacio, *Carmen saeculare*, 9 («alme sol»), y Petrarca, *Canzoniere*, CLXXXVIII, I («almo sol»); la interpelación al viento parece seguir a Ovidio, *Metamorfosis*, VII, 813-815: «Aura (recordor enim) venias, cantare solebam...».

tu soplo, y esta fuerza tan caliente
del alto sol ardiente ora quebranta,
que ya la tierna planta del pie mío
anda a buscar el frío desta hierba.
740 A los hombres reserva tú, Dïana,
en esta siesta insana, tu ejercicio;
por agora tu oficio desamparo,
que me ha costado caro en este día.
¡Ay dulce fuente mía, y de cuán alto
745 con solo un sobresalto m'arrojaste!
¿Sabes que me quitaste, fuente clara,
los ojos de la cara, que no quiero
menos un compañero que yo amaba,
mas no como él pensaba? ¡Dios ya quiera
750 que antes Camila muera que padezca
culpa por do merezca ser echada
de la selva sagrada de Dïana!
¡Oh cuán de mala gana mi memoria
renueva aquesta historia! Mas la culpa
755 ajena me desculpa, que si fuera
yo la causa primera desta ausencia,
yo diera la sentencia en mi contrario:
él fue muy voluntario y sin respeto.
Mas ¿para qué me meto en esta cuenta?
760 Quiero vivir contenta y olvidallo
y aquí donde me hallo recrearme;
aquí quiero acostarme, y, en cayendo

739 La búsqueda de las sombras después de unas horas intensas de caza y la interpelación directa a la brisa se hallan en Ovidio, *Metamorfosis*, VII, 808-815: «sed cum satiata ferinae / dextera caedis erat, repetebam frigus et umbras / et quae de gelidis exibat uallibus auram... / 'Aura', (recordor enim) 'uenias', cantare solebam...».

747 Los *ojos* siempre se han identificado con la persona amada para encarecer el amor o cariño que se le tiene.

749-752 Hay aquí una posible alusión a la ninfa Calisto, a quien Diana expulsó de su selva y Juno convirtió en osa tras haberse dejado seducir por Júpiter (Ovidio, *Metamorfosis*, II, 417-465).

757 'yo dictaría sentencia (*diera sentencia*) en mi contra (*en mi contrario*)'; la *causa primera* se identificaba, en la teología escolástica, con Dios; aquí alude a la causa principal, con independencia de otras causas.

758 *fue muy voluntario*: 'obró según su voluntad, sin atender a otras razones'.

761 *recrearme*: 'deleitarme'.

la siesta, iré siguiendo mi corcillo,
que yo me maravillo ya y m'espanto
cómo con tal herida huyó tanto. 765

ALBANIO
Si mi turbada vista no me miente,
paréceme que vi entre rama y rama
una ninfa llegar a aquella fuente.
Quiero llegar allá; quizá si ella ama,
770 me dirá alguna cosa con que engañe,
con algún falso alivio, aquesta llama.
Y no se me da nada que desbañe
mi alma si es contrario a lo que creo,
que a quien no espera bien no hay mal que dañe.
775 ¡Oh santos dioses!, ¿qué's esto que veo?
¿Es error de fantasma convertida
en forma de mi amor y mi deseo?
Camila es ésta que está aquí dormida;
no puede d'otra ser su hermosura.
780 La razón está clara y conocida:
una obra sola quiso la natura
hacer como ésta, y rompió luego apriesa
la estampa do fue hecha tal figura.
¿Quién podrá luego de su forma espresa
785 el traslado sacar, si la maestra
misma no basta, y ella lo confiesa?
Mas ya que's cierto el bien que a mí se muestra,
¿cómo podré llegar a despertalla,
temiendo yo la luz que a ella me adiestra?
790 Si solamente de poder tocalla

764 *m'espanto*: 'me maravillo, me asombro'.

772-773 'Y no me importa (*no se me da nada*) que se aflija (*desbañe*) mi alma si cuanto me dice ella es contrario a lo que creo va a decirme'; por lo que respecta al verbo *desbañar*, si bien está atestiguado en varios poemas de Boscán, no lo recoge ningún lexicógrafo.

La actitud estoica de Albanio se ha relacionado con un verso de Dragoneto Bonifacio: «che s'io non spero ben, più mal non temo» (Herrera).

776-777 '¿Es error producido en la imaginación por ver la imagen (*fantasma*) de esta ninfa con la forma de Camila (*en forma de mi amor y mi deseo*)?'.

783 *estampa*: 'molde, dibujo'. Garcilaso pondera la hermosura de Camila en términos próximos a Ariosto, *Orlando furioso*, X, LXXXIV, 6-7: «Non è un sì bello in tante altre persone: / natura 'l fece, et poi ruppe la stampa».

789 *adiestra*: 'encamina'; *traslado*: 'copia'; *maestra*: 'naturaleza'.

perdiese el miedo yo... Mas ¿si despierta?
Si despierta, tenella y no soltalla.
Esta osadía temo que no es cierta.
¿Qué me puede hacer? Quiero llegarme;
795 en fin, ella está agora como muerta.
Cabe'lla por lo menos asentarme
bien puedo, mas no ya como solía...
¡Oh mano poderosa de matarme!,
¿viste cuánto tu fuerza en mí podía?
800 ¿Por qué para sanarme no la pruebas,
que su poder a todo bastaría?

CAMILA ¡Socórreme, Dïana!

ALBANIO ¡No te muevas,
que no t'he de soltar; escucha un poco!

CAMILA ¿Quién me dijera, Albanio, tales nuevas?
805 ¡Ninfas del verde bosque, a vos invoco;
a vos pido socorro desta fuerza!
¿Qué es esto, Albanio? Dime si estás loco.

ALBANIO Locura debe ser la que me fuerza
a querer más que'l alma y que la vida
a la que a aborrecerme a mí se 'sfuerza. 810

CAMILA Yo debo ser de ti l'aborrecida,
pues me quieres tratar de tal manera,
siendo tuya la culpa conocida.

ALBANIO ¿Yo culpa contra ti? ¡Si la primera
no está por cometer, Camila mía, 815
en tu desgracia y disfavor yo muera!

CAMILA ¿Tú no violaste nuestra compañía,
quiriéndola torcer por el camino
que de la vida honesta se desvía?

ALBANIO ¿Cómo de sola una hora el desatino 820
ha de perder mil años de servicio,
si el arrepentimiento tras él vino?

CAMILA Aquéste es de los hombres el oficio:
tentar el mal y, si es malo el suceso,

796 *cabe*: 'junto a, al lado de'.

798 *poderosa* con el valor de participio presente ('que tiene el poder, capaz') fue bastante común en la lengua castellana del Siglo de Oro.

801 Albanio está sugiriendo la conocidísima paradoja de que lo que daña también puede llegar a curar, especialmente aducida en los poemas amorosos castellanos del siglo XV.

pedir con humildad perdón del vicio. 825

ALBANIO ¿Qué tenté yo, Camila?

CAMILA ¡Bueno es eso!

Esta fuente lo diga, que ha quedado
por un testigo de tu mal proceso.

ALBANIO Si puede ser mi yerro castigado
con muerte, con deshonra o con tormento, 830
vesme aquí; estoy a todo aparejado.

CAMILA Suéltame ya la mano, que el aliento
me falta de congoja.

ALBANIO He muy gran miedo
que te me irás, que corres más que'l viento.

CAMILA No estoy como solía, que no puedo 835
moverme ya, de mal ejercitada.
¡Suelta, que casi m'has quebrado un dedo!

ALBANIO ¿Estarás, si te suelto, sosegada,
mientras con razón clara te demuestro
que fuiste sin razón de mí enojada? 840

CAMILA ¡Eres tú de razones gran maestro!
Suelta, que sí estaré.

ALBANIO Primero jura
por la primera fe del amor nuestro.

CAMILA Yo juro por la ley sincera y pura
del amistad pasada de sentarme 845
y de 'scuchar tus quejas muy segura.
¡Cuál me tienes la mano d'apretarme

825 *vicio*: 'yerro, engaño'. Se ha pretendido reconocer en estos versos una muestra del «feminismo pastoril de la literatura española, en el cual la mujer se defiende de sí misma» (E.L. Rivers).

828 *mal proceso*: 'mal proceder, mal comportamiento'.

831 *aparejado*: 'dispuesto, preparado'; el ofrecimiento de Albanio, aun con distinta causa, se ha puesto en relación con otro de Petronio, *Satiricón*: «in haec facinora quare supplicium; sive occideve placet, ferro meo venio; sive verberibas contenta es; curro nudus ad dominam» (Tamayo).

834 El temor de Albanio parece inspirado por Nemesiano, *Bucólicas*, IV, 14-15 («Cruel Méroe, más huidiza que los raudos euros»); véase también Marullo, *Epigrammata*, I, III, 4 («dum fugiat: ventis ocior ille fugit»).

836 *de mal ejercitada*: 'por haber dejado de practicar el ejercicio de la caza' (véase égloga III, 149); no sabemos si Camila lo dice porque ya no recorre las selvas con la misma insistencia que antes o simplemente para engañar a Albanio.

838 *sosegada*: 'quieta'.

con esa dura mano, descreído!
ALBANIO ¡Cuál me tienes el alma de dejarme!
CAMILA ¡Mi prendedero d'oro! ¡Si es perdido! 850
¡Oh cuitada de mí, mi prendedero
desde aquel valle aquí se m'ha caído!
ALBANIO Mira no se cayese allá primero,
antes d'aquéste, al val de la Hortiga.
CAMILA Doquier que se perdió, buscalle quiero. 855
ALBANIO Yo iré a buscalle; escusa esta fatiga,
que no puedo sufrir que aquesta arena
abrase el blanco pie de mi enemiga.
CAMILA Pues ya quieres tomar por mí esta pena,
derecho ve primero a aquellas hayas, 860
que allí estuve yo echada un'hora buena.
ALBANIO Yo voy, mas entretanto no te vayas.
CAMILA Seguro ve, que antes verás mi muerte
que tú me cobres ni a tus manos hayas.
ALBANIO ¡Ah, ninfa desleal!, ¿y desa suerte 865
se guarda el juramento que me diste?
¡Ah, condición de vida dura y fuerte!
¡Oh falso amor, de nuevo me hiciste
revivir con un poco d'esperanza!
870 ¡Oh modo de matar nojoso y triste!
¡Oh muerte llena de mortal tardanza,
podré por ti llamar injusto el cielo,
injusta su medida y su balanza!
Recibe tú, terreno y duro suelo,

[848] La aparición del vocativo al final del verso se ha considerado afín a Virgilio, *Eneida*, IV, 305: «Dissimulare etiam sperasti, perfide, tantum / posse nefas...» (Herrera).

[850] *prendedero*: especie de broche con que las aldeanas se sujetaban las faldas cuando se las recogían para andar más aprisa.

[854] *al*: 'en el'; el uso de la preposición *a* con verbos de reposo (*caer a*) fue más frecuente con nombres propios de lugar.

[858] La preocupación de Albanio para con Camila es parecida a la de Golo para con Licorís en Virgilio, *Bucólicas*, X, 48-49: «...ah te ne frigora laedant! / Ah, tibi ne teneras glacies secet aspera plantas».

[860] El juramento violado por Camila presenta semejanzas con la égloga I, 91-95.

[861] *un'hora buena*: 'un buen rato'.

[870] *nojoso*: 'enojoso'; la forma apocopada puede explicarse por influencia del italiano y aquí podría tener origen en Petrarca, *Canzoniere*, XXIII, 85: «Nulla vita mi fia noiosa o trista».

875 este rebelde cuerpo que detiene
del alma el espedido y presto vuelo;
yo me daré la muerte, y aun si viene
alguno a resistirme... ¿A resistirme?
¡Él verá que a su vida no conviene!
880 ¿No puedo yo morir, no puedo irme
por aquí, por allí, por do quisiere,
desnudo espirtu o carne y hueso firme?

SALICIO Escucha, que algún mal hacerse quiere.
¡Oh, cierto tiene trastornado el seso!

ALBANIO ¡Aquí tuviese yo quien mal me quiere! 885
Descargado me siento d'un gran peso;
paréceme que vuelo, despreciando
monte, choza, ganado, leche y queso.
¿No son aquéstos pies? Con ellos ando.
890 Ya caigo en ello: el cuerpo se m'ha ido;
sólo el espirtu es este que ora mando.
¿Hale hurtado alguno o escondido
mientras mirando estaba yo otra cosa?
¿O si quedó por caso allí dormido?
895 Una figura de color de rosa
estaba allí durmiendo. ¿Si es aquélla
mi cuerpo? No, que aquélla es muy hermosa.

NEMOROSO ¡Gentil cabeza! No daria por ella
yo para mi traer solo un cornado.

ALBANIO ¿A quién iré del hurto a dar querella? 900

SALICIO Estraño ejemplo es ver en qué ha parado
este gentil mancebo, Nemoroso,
ya a nosotros, que l'hemos más tratado,
manso, cuerdo, agradable, virtüoso,
905 sufrido, conversable, buen amigo,

882 Es eco de Petrarca, *Canzoniere*, XXXVII, 120 (véase soneto IV, 14).

898-899 La frase se usaba para ponderar la poca estimación hacia una cosa o persona: «Para mi traer, no daría por ello una blanca ... un cornado», recoge Correas; *para mi traer* era giro que reforzaba la denegación; el *cornado* era una moneda de ínfimo valor. *gentil*: 'ilustre, insigne'; este adjetivo llegó a emplearse jocosamente junto a nombres peyorativos (como 'gentil necedad', 'gentil desvergüenza', etc.), aunque la ironía *gentil cabeza* podría proceder de Terencio, *Eunuco* («ridiculum caput»).

904-905 *manso* y *conversable* eran sinónimos ('tratable, sociable').

y con un alto ingenio, gran reposo.
ALBANIO ¡Yo podré poco o hallaré testigo
de quién hurtó mi cuerpo! Aunque esté ausente,
yo le perseguiré como a enemigo.
910 ¿Sabrásme decir dél, mi clara fuente?
Dímelo, si lo sabes; así Febo
nunca tus frescas ondas escaliente.
Allá dentro en el fondo está un mancebo,
de laurel coronado y en la mano
915 un palo, propio como yo, d'acebo.
¡Hola! ¿Quién está 'llá? Responde, hermano.
¡Válasme, Dios!: o tú eres sordo o mudo,
o enemigo mortal del trato humano.
Espirtu soy, de carne ya desnudo,
920 que busco el cuerpo mío, que m'ha hurtado
algún ladrón malvado, injusto y crudo.
Callar que callarás. ¿Hasme 'scuchado?

[906] *gran reposo*: 'con una gran tranquilidad del cuerpo y del alma'. El encarecimiento de las cualidades de Albanio antes de enloquecer guarda cierta relación con Ariosto, *Orlando furioso*, I, II, 1 y 3-4: «Dirò d'Orlando in un medesmo tratto... / che per amor venne in furore e matto, / d'uom che sì saggio era stimato prima»; «la gran beltà ch'al gran signor d'Anglante / macchiò la chiara fama e l'alto ingegno». En cuanto a la palabra *ingenio*, véanse los vv. 948-950.

[910-1031] Este episodio reelabora la fábula de Narciso (Ovidio, *Metamorfosis*, III, 413-503), unas veces con bastante literalidad (como en los vv. 956-981), otras más libremente, quizá a la luz de sus distintas interpretaciones: o bien la medieval (véanse vv. 455-478), o bien la renacentista, que la adujo para ilustrar la idea neoplatónica de que el alma humana, en lugar de apetecer las bellezas superiores, apetece la belleza del cuerpo (así en Ficino, *De amore*, VI, 17). La locura de Albanio, sin embargo, se corresponde con el desenlace que la medicina pronosticaba a un enfermo de amor si no se le ponía rápidamente en tratamiento (o si no se le aplicaba la terapia adecuada).

[914] La corona de laurel que lleva Albanio posiblemente es una referencia a su condición de noble y militar, aunque no cabe descartar aquí una reminiscencia de Apolo, quien se hizo una guirnalda con algunas ramas del laurel en que se había convertido Dafne (véase soneto XIII), consagrada, al igual que Camila, a Diana; tampoco debe ignorarse que los autores antiguos quemaban el laurel para pedir a los dioses salud y cordura (y los locos aparecían representados con una corona de laurel o de vid).

[915] *propio como yo*: 'exactamente como yo', en referencia a *mancebo*, y no a *palo*; el detalle del *palo* podría ser una sugerencia de Sannazaro, *Arcadia*, VI, 5: «e ne la destra mano un bellissimo bastone ... ma di che legno egli era comprendere non potei...».

[922] *callar que callarás* era expresión proverbial dirigida a quien se hace el sordo y no responde.

¡Oh santo Dios, mi cuerpo mismo veo,
o yo tengo el sentido trastornado!
925 ¡Oh cuerpo, hete hallado y no lo creo!
¡Tanto sin ti me hallo descontento,
pon fin ya a tu destierro y mi deseo!

NEMOROSO Sospecho que'l contino pensamiento
que tuvo de morir antes d'agora
le representa aqueste apartamiento. 930

SALICIO Como del que velando siempre llora,
quedan, durmiendo, las especies llenas
de dolor que en el alma triste mora.

ALBANIO Si no estás en cadenas, sal ya fuera
a darme verdadera forma d'hombre, 935
que agora solo el nombre m'ha quedado;
y si allá estás forzado en ese suelo,
dímelo, que si al cielo que me oyere
con quejas no moviere y llanto tierno,
940 convocaré el infierno y reino escuro
y romperé su muro de diamante,
como hizo el amante blandamente
por la consorte ausente que cantando
estuvo halagando las culebras
945 de las hermanas negras, mal peinadas.

928-930 La medicina clásica había señalado entre los muchos síntomas de la melancolía las visiones espantosas y las de los muertos.

931-933 Los dolores del alma que persisten en los sueños a través de las imágenes (*especies*) almacenadas en la memoria durante la vigilia adaptan una idea de Aristóteles (recordada arriba, vv. 113-114) y tienen un análogo en Petronio, *Satiricón*: «in noctis spatio miserorum vulnera durant»; la *especie* es, en la terminología escolástica y tomista, la 'imagen' que el alma se forma de un objeto.

938-940 La misma alternativa aparece en Virgilio, *Eneida*, VII, 312: «flectere si nequeo superos, Acheronta movebo» (Broncense).

940-941 Los autores clásicos describieron el mundo de los muertos (*el infierno*) como un reino de sombras encerrado entre puertas de diamante.

942-945 Para rescatar a Eurídice (*la consorte ausente*), Orfeo (*el amante*) descendió a los infiernos, donde con su canto ablandó (*estuvo halagando*) las mal peinadas culebras de las Euménides o furias (*las hermanas negras*); la representación tradicional de las furias, con los cabellos revueltos y encrespados de culebras, parece derivar de Virgilio, *Geórgicas*, IV, 481-483 («Quin ipse stupuere domus atque intima Lethi / Tartara, caeruleosque implexae crinibus anguis / Eumenides»), si bien no cabe descartar un eco más amplio de Horacio, *Odas*, III, XIII, 33-36.

NEMOROSO ¡De cuán desvarïadas opiniones
saca buenas razones el cuitado!
SALICIO El curso acostumbrado del ingenio,
aunque le falte el genio que lo mueva,
950 con la fuga que lleva corre un poco,
y aunque éste está ora loco, no por eso
ha de dar al travieso su sentido,
en todo habiendo sido cual tú sabes.
NEMOROSO No más, no me le alabes, que por cierto
como de velle muerto estoy llorando. 955
ALBANIO Estaba contemplando qué tormento
es deste apartamiento lo que pienso.
No nos aparta imenso mar airado,
no torres de fosado rodeadas,
960 no montañas cerradas y sin vía,
no ajena compañía dulce y cara;
un poco d'agua clara nos detiene.
Por ella no conviene lo que entramos

La consonancia imperfecta de *culebras-negras* y de otras parejas que aparecen a lo largo de esta égloga fue censurada por Herrera.

*hermanas negras*: «dirarum... sororum» las llama Virgilio, *Eneida*, VII, 454.

[948-950] Es decir: 'gracias a su furor o enajenación (*con la fuga que lleva*), el ingenio de Albanio, si bien le falta el genio que lo anime (*mueva*), discurre o se mueve (*corre*) un poco', posiblemente recordando una idea tradicional desde Aristóteles, *Problemas*, 30, I («nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae fuit»).

El *ingenio* es una potencia natural del entendimiento encargada del conocimiento de la esencia de las cosas, mientras el *genio* designa a la parte racional del alma. (El ingenio de Albanio, al carecer de una fuerza racional que lo mueva, lo mueve otra irracional, esto es, su locura).

[952] 'dar al través o al traste con (*dar al travieso*) su razón (*sentido*)'.

[954-955] Nemoroso es leísta, a saber, emplea *le* como complemento directo de persona, en lugar de *lo*.

[956-957] Entiéndase: 'estaba contemplando qué tormento supone pensar (*es lo que pienso*) sobre esta separación (*deste apartamiento*)'.

Este monólogo de Albanio ante su propia imagen reproduce casi a la letra el de Narciso ante la suya (Ovidio, *Metamorfosis*, III, 448-455 y 477-479).

[959-960] Las 'torres rodeadas por un foso' (*de fosado rodeadas*) sustituyen los «clausis moenia portis» y 'los encinares viejos y espesos' (*las montañas cerradas y sin vía*) equivalen a los «nec uia nec montes» (Ovidio, *Metamorfosis*, III, 449-450).

[963] En tiempos de Garcilaso, si bien tenía un amplio uso, la forma *entramos* ('entre ambos') empezaba a ser desplazada por *entrambos*; aquí, está favorecida por la acomodación a la rima.

con ansia deseamos, porque al punto
965 que a ti me acerco y junto, no te apartas;
antes nunca te hartas de mirarme
y de sinificarme en tu meneo
que tienes gran deseo de juntarte
con esta media parte. Daca, hermano,
970 écham' acá esa mano, y como buenos
amigos a lo menos nos juntemos,
y aquí nos abracemos. ¡Ah, burlaste!
¿Así te me 'scapaste? Yo te digo
que no es obra d'amigo hacer eso;
975 quedo yo, don travieso, remojado,
¿y tú estás enojado? ¡Cuán apriesa
mueves —¿qué cosa es esa?— tu figura!
¿Aun esa desventura me quedaba?
Ya yo me consolaba en ver serena
980 tu imagen, y tan buena y amorosa.
No hay bien ni alegre cosa ya que dure.

NEMOROSO A lo menos, que cure tu cabeza.

SALICIO Salgamos, que ya empieza un furor nuevo.

ALBANIO ¡Oh Dios! ¿por qué no pruebo a echarme dentro
hasta llegar al centro de la fuente?

SALICIO ¿Qué's esto, Albanio? ¡Tente!

ALBANIO ¡Oh manifesto
ladrón!, mas ¿qué's aquesto? ¡Es muy bueno
vestiros de lo ajeno y ante'l dueño,
como si fuese un leño sin sentido,
990 venir muy revestido de mi carne!
¡Yo haré que descarne esa alma osada
aquesta mano airada!

968-969 Este deseo de juntarse las dos partes de un mismo ser ha sido interpretado como una referencia al andrógino de Platón, *Banquete*, 188*e*-193*c*.

*daca*: contracción popular de 'da acá, dame acá'.

975 *don* se usaba normalmente ante sustantivos con sentido despectivo (aquí *travieso* 'revoltoso, inquieto'): véase abajo, v. 1011 («don perdido»).

Albanio parece haber sumergido los brazos en el agua intentando abrazar su propia imagen, como hace Narciso: «In mediis quotiens uisum captantia collum / bracchia mersit aquis nec se deprendit in illis» (Ovidio, *Metamorfosis*, III, 428-429).

987-989 El tratamiento de *vos*, en lugar de *tú*, parece tener aquí un tono despectivo (véase v. 975), aunque la transición de uno a otro era corriente en la prosa del Siglo de Oro.

SALICIO ¡Está quedo!
¡Llega tú, que no puedo detenelle!
NEMOROSO Pues ¿qué quieres hacelle?
SALICIO ¿Yo? Dejalle,
si desenclavijalle yo acabase 995
la mano, a que escapase mi garganta.
NEMOROSO No tiene fuerza tanta; solo puedes
hacer tú lo que debes a quien eres.
SALICIO ¡Qué tiempo de placeres y de burlas!
¿Con la vida te burlas, Nemoroso? 1000
¡Ven, ya no 'stés donoso!
NEMOROSO Luego vengo;
en cuanto me detengo aquí un poco,
veré cómo de un loco te desatas.
SALICIO ¡Ay, paso, que me matas!
ALBANIO ¡Aunque mueras!
NEMOROSO ¡Ya aquello va de veras! ¡Suelta, loco! 1005
ALBANIO Déjame 'star un poco, que ya'cabo.
NEMOROSO ¡Suelta ya!
ALBANIO ¿Qué te hago?
NEMOROSO ¿A mí? ¡No nada!
ALBANIO Pues vete tu jornada, y no entiendas
en aquestas contiendas.
SALICIO ¡Ah, furioso!
Afierra, Nemoroso, y tenle fuerte. 1010
¡Yo te daré la muerte, don perdido!
Ténmele tú tendido mientras l'ato.
Probemos así un rato a castigalle;
quizá con espantalle habrá 'lgún miedo.
ALBANIO Señores, si 'stoy quedo, ¿dejarésme? 1015
SALICIO ¡No!

995-996 'si consiguiese (*acabase*) desprenderle (*desenclavijalle*) la mano...'.

997-998 'solamente puedes hacer tú lo que corresponde a tu condición o sangre' (*lo que debes a quien eres*); Nemoroso recuerda jocosamente la expresión *es quien es*, empleada entre los nobles para aludir a su jerarquía social y a las acciones que le eran propias.

1004 *paso*: interjección (equivalente al actual *¡quieto!*) usada para refrenar el ímpetu o arrojo de alguien; no parece probable que, escrito con dos *s*, pueda corresponder a la palabra italiana *pazzo* 'loco', según sugiere E.L. Rivers.

1008 *vete tu jornada*: 'sigue tu camino'.

ALBANIO Pues ¿qué, matarésme?
SALICIO ¡Sí!
ALBANIO ¿Sin falta?
Mira cuánto más alta aquella sierra
está que la otra tierra.
NEMOROSO Bueno es esto;
él olvidará presto la braveza.
SALICIO ¡Calla, que así s'aveza a tener seso! 1020
ALBANIO ¿Cómo, azotado y preso?
SALICIO ¡Calla, escucha!
ALBANIO Negra fue aquella lucha que contigo
hice, que tal castigo dan tus manos.
¿No éramos como hermanos de primero?
NEMOROSO Albanio, compañero, calla agora 1025
y duerme aquí algún hora, y no te muevas.
ALBANIO ¿Sabes algunas nuevas de mí?
SALICIO ¡Loco!
ALBANIO Paso, que duermo un poco.
SALICIO ¿Duermes cierto?
ALBANIO ¿No me ves como un muerto? Pues ¿qué hago?
SALICIO Éste te dará el pago, si despiertas, 1030
en esas carnes muertas, te prometo.

NEMOROSO Algo 'stá más quieto y reposado
que hasta 'quí. ¿Qué dices tú, Salicio?
¿Parécete que puede ser curado?
SALICIO En procurar cualquiera beneficio 1035
a la vida y salud d'un tal amigo,
haremos el debido y justo oficio.
NEMOROSO Escucha, pues, un poco lo que digo;

1017-1018 Albanio parece persistir en la idea del suicidio al proponer una *sierra* de donde ser arrojado; Nemoroso la interpreta como la propia de un colérico (v. 1019) (véanse vv. 654-655).

1021 El castigo físico (véanse vv. 1030-1031), consistente en los azotes, se aplicaba —como terapia de shock— a los melancólicos y enfermos de amor con síntomas de locura.

1022 *negra*: 'triste, dura, infeliz, desgraciada'.

1028 La actitud de Albanio de dormirse tras un arrebato de furia se ha creído inspirada por Séneca, *Hercules furens*, 1044-1050: «an mideo Herculis / manus trementes? multus in somnuna cadit... / idem tous qui misit ad mortem furor? / soport est: reciprocos spiritus motus agit...» (E.L. Rivers).

contaréte una 'straña y nueva cosa
1040 de que yo fui la parte y el testigo.
En la ribera verde y deleitosa
del sacro Tormes, dulce y claro río,
hay una vega grande y espaciosa,
verde en el medio del invierno frío,
1045 en el otoño verde y primavera,
verde en la fuerza del ardiente estío.
Levántase al fin della una ladera,
con proporción graciosa en el altura,
que sojuzga la vega y la ribera;
1050 allí está sobrepuesta la espesura
de las hermosas torres, levantadas
al cielo con estraña hermosura,
no tanto por la fábrica estimadas,
aunque 'straña labor allí se vea,
1055 cuanto por sus señores ensalzadas.
Allí se halla lo que se desea:
virtud, linaje, haber y todo cuanto
bien de natura o de fortuna sea.
Un hombre mora allí de ingenio tanto,
1060 que toda la ribera adonde él vino
nunca se harta d'escuchar su canto.
Nacido fue en el campo placentino,
que con estrago y destrución romana
en el antiguo tiempo fue sanguino,

[1029] Albanio vuelve a recordar la idea manidísima del «somnus mortis imago» (véanse vv. 90-91; y soneto XVII, 10).

[1044-1046] El paisaje que se conserva siempre fértil se remonta a las descripciones paganas del más allá que aparecen en la épica clásica y se introduce en la poesía bucólica, posiblemente a través de Sannazaro.

[1050-1052] La referencia a la altura de estas torres se ha querido ver coincidente con las hipérboles usadas en las descripciones de edificios semejantes, como las que aparecen en Virgilio, *Eneida*, IV, 88-89 («...minaeque / murorum ingentes aequataque machina caelo»), y en Petrarca, *Canzoniere*, CXXXVII, 10 («e le torre superbe al ciel nemiche»).

[1053-1055] 'no tanto estimadas por la construcción arquitectónica (*por la fábrica*), cuanto ensalzadas por ser la sede de los señores de Alba (*por sus señores*)'.

[1064] Por la sangre que en él (en el campo de Placencia, pasado el río Po) se derramó, en referencia a la guerra entre Escipión el Africano y Aníbal durante la *segunda guerra púnica*, narrada con detalle por Tito Livio, *Ab urbe condita*, XXI, 20-60.

1065 y en éste con la propia, la inhumana
furia infernal, por otro nombre guerra,
le tiñe, le rüina y le profana;
él, viendo aquesto, abandonó su tierra,
por ser más del reposo compañero
1070 que de la patria, que el furor atierra.
Llevóle a aquella parte el buen agüero
d'aquella tierra d'Alba tan nombrada,
que éste's el nombre della, y dél Severo.
A aquéste Febo no le 'scondió nada,
1075 antes de piedras, hierbas y animales
diz que le fue noticia entera dada.

[1065-1066] Los mismos calificativos contra la guerra se hallan, por ejemplo, en Erasmo, *Querella pacis* («¿cuál es esta Erinnis, esta Furia, de tan tremenda eficacia para el daño...»).

[1067] Garcilaso construye el verso con dos zeugmas consecutivos en que elide varias palabras mencionadas o comprendidas en otras. El pronombre *éste* se refiere a *tiempo* ('en este tiempo, en la actualidad'), mientras en *propia* puede sobreentenderse, o bien la palabra *destrución*, mencionada en el verso 1063 ('con... destrucción romana..., / con la propia destrucción'), o bien la palabra *sangre*, comprendida en *sanguino* (v. 1064).

*rüina*: 'arruina'; nótese, además, el leísmo, corregido por Herrera y Tamayo: el uso del pronombre *le*, como complemento directo de persona o cosa, en lugar de *lo* o *la* (aquí *le* alude al *camplo placentino*).

[1073] 'y de él el nombre es Severo'; en el verso siguiente se cita a Febo (*Apolo*) fundamentalmente como Dios de la medicina, como se hace en Bembo, *Rime*, LXXV, 1-4: «Se la via da curar gl'infermi hai mostro / al mondo..., / tu, Febo...»; y CXI, 1-2: «Pon Febo mano a la tua nobil arte / ai sughi, a l'erbe...».

[1074] El catálogo de los poderes mágicos que posee Severo tiene muchos antecedentes, pero coincide básicamente con el de la alcahueta Dipsas en Ovidio, *Amores*, I, VIII, 3-15 («Illa magas artes Aeaeaque carmina novit / inque caput liquidas arte recurvat aquas, / scit bene quid gramen, quid torto concita rhombo / licia... / Cum voluit, toto glomerantur nubila caelo; / cum voluit, puro fulget in orbe dies... / purpureus Lunae sanguine vultus erat»), traducido casi literalmente por Sannazaro, *Arcadia*, IX, 10-11 («e con suoi incantamenti inviluppare il cielo di oscuri nuvoli e a sua posta ritornarlo ne la pristina chiarezza, e fermando i fiumi rivoltare le correnti acque ai fonti loro ... e di imporre con sue parole legge al corso de la incantata luna...»); la referencia a la luna, sin embargo, procede de Tibulo (véanse vv. 1083-1085).

[1075-1076] Las propiedades de hierbas, piedras y animales se usaron tanto para la ciencia médica como para la de los vaticinios; véase, así, Virgilio, *Eneida*, XII, 391-397: «Iamque aderat Phoebo ante alios dilectus Iapyx / Iasides, acri quondam cui captus amore / ipse suas artis, sua munera, laetus Apollo / augurium citharamque dabat celerisque sagittas. / Ille... scire potestates herbarum usumque medendi...».

Éste, cuando le place, a los caudales
ríos el curso presuroso enfrena
con fuerza de palabras y señales;
1080 la negra tempestad en muy serena
y clara luz convierte, y aquel día,
si quiere revolvelle, el mundo atruena;
la luna d'allá'rriba bajaría
si al son de las palabras no impidiese
1085 el son del carro que la mueve y guía.
Temo que si decirte presumiese
de su saber la fuerza con loores,
que en lugar d'alaballe l'ofendiese.
Mas no te callaré que los amores
1090 con un tan eficaz remedio cura,
cual se conviene a tristes amadores;
en un punto remueve la tristura,
convierte'n odio aquel amor insano,
y restituye'l alma a su natura.
1095 No te sabré decir, Salicio hermano,
la orden de mi cura y la manera,
mas sé que me partí dél libre y sano.
Acuérdaseme bien que en la ribera
de Tormes le hallé solo, cantando
1100 tan dulce, que una piedra enterneciera.
Como cerca me vido, adevinando
la causa y la razón de mi venida,
suspenso un rato 'stuvo así callando,

[1077-1079] Tal prodigio se ha venido achacando a la música de Orfeo.

[1083-1085] El poder atribuido a las hechiceras de hacer descender la luna a la tierra está en Tibulo, *Elegías*, I, VIII, 21-22 («Cantus et e curru Lunam deducere temptat / et faceret, si non aera repulsa sonent»), y Ovidio, *Metamorfosis*, VII, 207-208 («Te quoque, Luna, traho, quamuis Temesaea labores / aera tuos minuant; currus quoque carmine nostro»); Garcilaso entiende que el sonido de los carros de la luna producían suficiente ruido como para impedir que ésta oyese las voces de los encantadores o hechiceras.

[1092] 'en un momento (*en un punto*) quita (*remueve*) la tristeza (*tristura*)'.

[1093] *insano*: 'loco'.

[1094] El mismo resultado conseguido por la fuerza de las palabras se sugiere en Arnaldo de Vilanova, *Tractatus de amore heroico*, IV, «saltim veluti forme rerum ducentium rem desideratam in odium, sicut rei turpitudines oculo monstrare vel enarrare sermonibus et cetera».

[1100] «con parole che i sassi romper ponno» (Petrarca, *Canzoniere*, CCCLIX, 70).

y luego con voz clara y espedida
1105 soltó la rienda al verso numeroso
en alabanzas de la libre vida.
Yo estaba embebecido y vergonzoso,
atento al son y viéndome del todo
fuera de libertad y de reposo.
1110 No sé decir sino que, en fin, de modo
aplicó a mi dolor la medicina,
que'l mal desarraigó de todo en todo.
Quedé yo entonces como quien camina
de noche por caminos enriscados,
1115 sin ver dónde la senda o paso inclina;
mas, venida la luz y contemplados,
del peligro pasado nace un miedo
que deja los cabellos erizados;
así estaba mirando, atento y quedo,
1120 aquel peligro yo que atrás dejaba,
que nunca sin temor pensallo puedo.
Tras esto luego se me presentaba,
sin antojos delante, la vileza
de lo que antes ardiendo deseaba.
1125 Así curó mi mal, con tal destreza,
el sabio viejo, como t'he contado,
que volvió el alma a su naturaleza
y soltó el corazón aherrojado.

SALICIO ¡Oh gran saber, oh viejo frutüoso,
que'l perdido reposo al alma vuelve, 1130

1105 *numeroso*: 'rítmico, armonioso'.

1109-1110 La música de Orfeo y Anfión lograba mover las piedras (así el segundo levantó las murallas de Tebas).

1124 La imagen del camino y los peligros que el poeta ve en él recuerdan a Dante y Ausias March (véanse sonetos I, VI y XXXVIII).

1128 La terapéutica que aplica Severo, bastante alejada de los ritos de Enaretto (Sannazaro, *Arcadia*, X), está influida por los poderes atribuidos a la música (véanse vv. 1100 y 1161-1168) y, fundamentalmente, por el precepto que Cupido da en el templo del «Amor Leteo» (Ovidio, *Remedia amoris*, 557-574), desarrollado en coincidencia con Garcilaso en los tratados de medicina de Gordonio y Villalobos (la recomendación del primero de buscar a un «sabio varón» a quien el enfermo tema o de quien haya vergüenza podría reforzar los vínculos reales entre Severo y los dos pastores); la visita de Nemoroso a Severo (vv. 1098 en adelante) parece inspirarse en la que hace Clónico a Enareto (*Arcadia*, IX y X).

y lo que la revuelve y lleva a tierra
del corazón destierra encontinente!
Con esto solamente que contaste,
así le reputaste acá comigo,
1135 que sin otro testigo a deseallc
ver presente y hablalle me levantas.

NEMOROSO ¿Desto poco te 'spantas tú, Salicio?
Demás te daré indicio manifiesto,
si no te soy molesto y enojoso.

SALICIO ¿Qué's esto, Nemoroso, y qué cosa 1140
puede ser tan sabrosa en otra parte
a mí como escucharte? No la siento,
cuanto más este cuento de Severo;
dímelo por entero, por tu vida,
1145 pues no hay quien nos impida ni embarace.
Nuestro ganado pace, el viento espira,
Filomena sospira en dulce canto
y en amoroso llanto s'amancilla;
gime la tortolilla sobre'l olmo,
1150 preséntanos a colmo el prado flores
y esmalta en mil colores su verdura;
la fuente clara y pura, murmurando,
nos está convidando a dulce trato.

NEMOROSO Escucha, pues, un rato, y diré cosas
estrañas y espantosas poco a poco. 1155
Ninfas, a vos invoco; verdes faunos,
sátiros y silvanos, soltá todos

1142-1143 «Este verso y el siguiente son humildes e infelices de la lengua y pensamiento» (Herrera).

1146 *espira*: 'sopla', como en Sannazaro, *Arcadia*, IX, 34-35: «Viene all'ombra... che l'aura mobil / ti freme fra le onde»; *embarace*, en el verso anterior, equivale a 'obstaculice'.

1149 «Nec gemere aëria cessabit turtur ab ulmo» (Virgilio, *Bucólicas*, V, 58).

1151 «Vedi le valli e i campi che si smaltano / di color mille...» (Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 142-143).

1152-1153 Los elementos de la naturaleza coinciden fundamentalmente con Sannazaro, *Arcadia*, X, 58-60: «il mormorare de le roche onde... rendevano insieme piacevolissimo suono a udire...; la mesta Filomena da lunge tra folti spineti si lamentava...; piangeva la solitaria tortora per le alte ripe...; redolivano i pomi per terra sparsi, de' quali tutto il suolo ... ne vedevamo in abbondanza coverto»; sin embargo, alguno de ellos se hallan más próximos a otras fuentes (véanse vv. 1146, 1149 y 1151).

1155 *estrañas*: 'extraordinarias, singulares, raras'; *espantosas*: 'dignas de asombro y admiración, maravillosas'.

mi lengua en dulces modos y sotiles,
que ni los pastoriles ni el avena
1160 ni la zampoña suena como quiero.
Este nuestro Severo pudo tanto
con el süave canto y dulce lira,
que, revueltos en ira y torbellino,
en medio del camino se pararon
1165 los vientos y escucharon muy atentos
la voz y los acentos, muy bastantes
a que los repugnantes y contrarios
hiciesen voluntarios y conformes.
A aquéste el viejo Tormes, como a hijo,
1170 le metió al escondrijo de su fuente,
de do va su corriente comenzada.
Mostróle una labrada y cristalina
urna donde'l reclina el diestro lado,
y en ella vio entallado y esculpido
1175 lo que, antes d'haber sido, el sacro viejo
por devino consejo puso en arte,

1160 Ante el tono épico del panegírico, Nemososo subraya la insuficiencia de los instrumentos pastoriles.

1168 «alcuni incanti da resistere a le marine tempestati ... a le grandini e a li furiosi impeti de li discordevoli venti» (Sannazaro, *Arcadia*, IX, 27-28).

1170 'le puso en el escondrijo (*al escondrijo*) de su manantial (*fuente*)'; sobre el uso de la preposición *a* con el valor de 'en', véase arriba, v. 854.

1171 El descenso de Severo a las profundidades del río Tormes recuerda el de Aristeo a las fuentes del río Peneo (Virgilio, *Geórgicas*, IV, 359-370), imitado por Sannazaro, *Arcadia*, xii, 13-15, y, especialmente, 37; véanse los vv. 1073, 1805-1817.

1172-1828 La revelación a través de una urna de cristal reclinada sobre un río, que recuerda el artificio bien conocido de las pseudo-profecías grabadas en los escudos, se halla también en Sannazaro, *De partu virginis*, vv. 298-300 («Ipse antro medius pronaque adelinis in urna / fundit aquas. Nitet urna novis variata figuris / crystallo ex alba et puro perlucida vitro...»); la alabanza o panegírico de los Alba, género empleado en églogas amatorias tanto italianas como neolatinas, presenta ciertas analogías con la de los Este en Ariosto, *Orlando furioso*, XLVI.

1173 La postura del río coincide con la del Sebeto en Sannazaro, *Arcadia*, XII, 37 («...trovai in terra sedere il venerando iddio, col sinistro fianco appoggiato sovra un vaso di pietra»), quien recuerda a Estacio, *Thebaida*, II, 218 («in laevum prona nixus sedet Inachus urna»), y a quien imita, con indudables ecos de Garcilaso, Gil Polo, *Diana enamorada*, III; el cambio de lado *siniestro* por el *diestro* puede explicarse por los buenos sucesos que muestra la urna del Tajo, si bien algunas representaciones iconográficas del Sebeto la ponen a la derecha.

labrando a cada parte las estrañas
virtudes y hazañas de los hombres
que con sus claros nombres ilustraron
1180 cuanto señorearon de aquel río.
Estaba con un brío desdeñoso,
con pecho corajoso, aquel valiente
que contra un rey potente y de gran seso,
que'l viejo padre preso le tenía,
1185 cruda guerra movía despertando
su illustre y claro bando al ejercicio
d'aquel piadoso oficio. A aquéste junto
la gran labor al punto señalaba
al hijo que mostraba acá en la tierra
1190 ser otro Marte en guerra, en corte Febo;
mostrábase mancebo en las señales
del rostro, que'ran tales, que 'speranza
y cierta confianza claro daban,
a cuantos le miraban, que'l sería
1195 en quien se informaría un ser divino.
Al campo sarracino en tiernos años
daba con graves daños a sentillo,
que como fue caudillo del cristiano,
ejercitó la mano y el maduro
1200 seso y aquel seguro y firme pecho.
En otra parte, hecho ya más hombre,
con más illustre nombre, los arneses
de los fieros franceses abollaba.
Junto, tras esto, estaba figurado
1205 con el arnés manchado de otra sangre,

1181-1187 Se alude al primer duque de Alba, don García de Toledo, quien se rebeló contra el rey don Juan II (*contra un rey potente y de gran seso*) por tener preso a su padre.

1189 *aquéste* es don Fadrique de Toledo (v. 1213), hijo de don García (v. 1189) y segundo duque de Alba: participó primero como general en las guerras contra los moros de Granada (vv. 1196-1200) y luego capitaneó el ejército que venció en Navarra a los franceses (vv. 1201-1203), tras el sitio y toma de Pamplona (vv. 1204-1214).

1199-1200 El éxito conseguido por la combinación del uso de las armas y la razón aparece en Ovidio, *Metamorfosis*, XIII, 460 («Longa referre mora est, quae consilioque manuque / utiliter feci spatiose tempore belli»), y Dante, *Inferno*, XVI, 89 («feci con il senno assai e con la spada»).

sosteniendo la hambre en el asedio,
siendo él solo el remedio del combate,
que con fiero rebate y con rüido
por el muro batido l'ofrecían;
1210 tantos al fin morían por su espada,
a tantos la jornada puso espanto,
que no hay labor que tanto notifique,
cuanto el fiero Fadrique de Toledo
puso terror y miedo al enemigo.
1215 Tras aqueste que digo se veía
el hijo don García, que'n el mundo
sin par y sin segundo solo fuera
si hijo no tuviera. ¿Quién mirara
de su hermosa cara el rayo ardiente?
1220 ¿Quién su resplandeciente y clara vista,
que no diera por lista su grandeza?
Estaban de crüeza fiera armadas
las tres inicuas hadas, cruda guerra
haciendo allí a la tierra con quitalle
1225 éste, que'n alcanzalle fue dichosa.
¡Oh patria lagrimosa, y cómo vuelves
los ojos a los Gelves, sospirando!
Él está ejercitando el duro oficio,
y con tal arteficio la pintura
1230 mostraba su figura, que dijeras,
si pintado lo vieras, que hablaba.
El arena quemaba, el sol ardía,
la gente se caía medio muerta;
él solo con despierta vigilancia
1235 dañaba la tardanza floja, inerte,
y alababa la muerte gloriosa.

[1211] *jornada*: 'expedición militar'.

[1215] Don García, al morir antes que su padre don Fadrique, no heredó el título de duque, que pasó directamente a su hijo don Fernando; Garcilaso se ciñe al episodio de su muerte, ocurrida en la expedición contra la isla africana de los Gelves (vv. 1226-1266): destaca los estragos que el clima produjo en su ejército (vv. 1232-1236), la emboscada que le tendieron los moros (vv. 1237-1238) y su denodada lucha en medio de innumerables enemigos hasta caer muerto (vv. 1239-1266).

[1223] Las *tres iniquas hadas* son las parcas, responsables del destino humano.

[1236] Posiblemente hay una reminiscencia de Virgilio, *Eneida*, II, 317: «... pulchrumque mori sucurrit in armis».

Luego la polvorosa muchedumbre,
gritando a su costumbre, le cercaba;
mas el que se llegaba al fiero mozo
1240 llevaba, con destrozo y con tormento,
del loco atrevimiento el justo pago.
Unos en bruto lago de su sangre,
cortado ya el estambre de la vida,
la cabeza partida revolcaban;
1245 otros claro mostraban, espirando,
de fuera palpitando las entrañas,
por las fieras y estrañas cuchilladas
d'aquella mano dadas. Mas el hado
acerbo, triste, airado fue venido;
1250 y, al fin, él, confundido d'alboroto,
atravesado y roto de mil hierros,
pidiendo de sus yerros venia'l cielo,
puso en el duro suelo la hermosa
cara, como la rosa matutina,
1255 cuando ya el sol declina al mediodía,
que pierde su alegría y marchitando
va la color mudando; o en el campo
cual queda el lirio blanco que'l arado
crudamente cortado al pasar deja,
1260 del cual aun no s'aleja presuroso
aquel color hermoso o se destierra,
mas ya la madre tierra descuidada
no le administra nada de su aliento,
que era el sustentamiento y vigor suyo,
1265 tal está el rostro tuyo en el arena,
fresca rosa, azucena blanca y pura.

[1242] Es imagen empleada por Ariosto, *Orlando*, XXVII, XXI, 1-3: «Giunge più inanzi, e ne ritrova molti / giacere in terra, anzi in vermiglio lago / nel proprio sangue orribilmente involti...».

[1253-1264] La comparación de un joven guerrero que acaba de morir con una flor recién cortada tiene antecedentes en Homero, *Ilíada*, XVII, 60 y ss., pero presenta más elementos en común con Virgilio, *Eneida*, IX, 435-437, y XI, 68-71 («Purpureus ueluti cum flos succisus aratro / languescit moriens: lassoue papauera collo...»), y Ariosto, *Orlando*, XVIII, CLIII, 1-2 («Come purpureo fior languendo more, / che'l vomere al passar tagliato lassa»).

[1265-1266] La descripción del rostro ya sin vida de don García es semejante a la descripción del de don Bernaldino (elegía I, 121-123), en concordancia con

Tras ésta, una pintura estraña tira
los ojos de quien mira y los detiene
tanto, que no conviene mirar cosa
1270 estraña ni hermosa, sino aquélla.
De vestidura bella allí vestidas
las gracias esculpidas se veían;
solamente traían un delgado
velo que'l delicado cuerpo viste,
1275 mas tal, que no resiste a nuestra vista.
Su diligencia en vista demostraban;
todas tres ayudaban en una hora
una muy gran señora que paría.
Un infante se vía ya nacido,
1280 tal cual jamás salido d'otro parto
del primer siglo al cuarto vio la luna;
en la pequeña cuna se leía
un nombre que decía: «don Fernando».
Bajaban, dél hablando, de dos cumbres
1285 aquellas nueve lumbres de la vida
con ligera corrida, y con ellas,
cual luna con estrellas, el mancebo
intonso y rubio, Febo; y, en llegando,

Poliziano, *Elegías*, VII, 29-30 («Candor erat dulci suffusus sanguinem, qualem / alba freunt rubris lilia mixta rosis»).

1271-1275 La descripción de las gracias hace pensar en el cuadro de Botticelli, en una clara muestra del tópico horaciano *ut pictura poesis*.

1278 Esta *gran señora* es doña Beatriz Pimentel, hija del conde de Benavente, esposa de don García (vv. 1215-1266) y madre de don Fernando.

1281 'desde la Creación (*del primer siglo*) al nacimiento de Cristo (*al cuarto*)...', aunque no cabe descartar la interpretación 'desde la edad de oro (*del primer siglo*) a la de hierro (*al cuarto*)'.

1283 Don Fernando Álvarez de Toledo, tercer duque de Alba, nació en Piedrahita (Ávila) en el año de 1507.

El relato del nacimiento de don Fernando, con elementos característicos del género, está inspirado en el de Hipólito: «Quivi le Grazie in abito giocondo / una regina aiutavano al parto: / si bello infante n'apparia, che 'l mondo / non ebbe un tal dal secol primo al quarto... / Ippolito diceva una scrittura / sopra le fasce in lettere minute» (Ariosto, *Orlando*, XLVI, LXXXV, 1-4, y LXXXVI, 1-2).

1284-1285 Las *dos cumbres* son los dos collados que tiene el monte Parnaso; *aquellas nueve lumbres* corresponden a las nueve musas (véase égloga III, 29).

1288 *intonso*: es epíteto tradicional de Apolo, a quien solía representarse con una gran cabellera.

por orden abrazando todas fueron
1290 al niño, que tuvieron luengamente.
Visto como presente, d'otra parte
Mercurio estaba y Marte, cauto y fiero,
viendo el gran caballero que'ncogido
en el recién nacido cuerpo estaba.
1295 Entonces lugar daba mesurado
a Venus, que a su lado estaba puesta;
ella con mano presta y abundante
néctar sobre'l infante desparcía,
mas Febo la desvía d'aquel tierno
1300 niño y daba el gobierno a sus hermanas;
del cargo están ufanas todas nueve.
El tiempo el paso mueve; el niño crece
y en tierna edad florece y se levanta
como felice planta en buen terreno.
1305 Ya sin precepto ajeno él daba tales
de su ingenio señales, que 'spantaban
a los que le crïaban; luego estaba
cómo una l'entregaba a un gran maestro
que con ingenio diestro y vida honesta
1310 hiciese manifiesta al mundo y clara
aquel ánima rara que allí vía.
Al niño recebía con respeto
un viejo en cuyo aspeto se via junto
severidad a un punto con dulzura.

1292-1298 La presencia de algunos dioses en el nacimiento de don Fernando está sugerida por Ariosto, *Orlando*, XLVI, LXXXV, 5-8 («Vedeasi Iove, e Mercurio facondo, / Venere e Marte, che l'avevano sparto / a man piene e spargean d'eterei fiori, / di dolce ambrosia e di celesti odori»), a quien imita Flaminio, *Elegías* [*De cardinale Farnesio*] («Illius crines flauos, corpusque decorum / ambrosiae liquido sparsit odore Venus»). El adjetivo *cauto*, aplicado a *Marte* (v. 1292), se ha entendido como un término medio entre la *prudencia* y la *temperancia*: «para que sea moderada la fortaleza y no dé en el extremo de la temeridad» (Herrera).

1303-1304 La imagen se remonta a Homero, *Ilíada*, XVIII, 56, y Teócrito, *Idilios*, XXIV, 102-103 (E.L. Rivers).

1305-1307 Podría haber un eco del niño Jesús ante los doctores del templo de Jerusalén: «Stupebant autem omnes qui eum audiebant, super prudentia et responsis eius» (Lucas 2, 46-47).

1314 El sustantivo *severidad* parece derivado por paronomasia del nombre de Severo (citado en el v. 1316).

La aparición de los preceptores de don Fernando (el propio Severo y Boscán) amplía la del preceptor del cardenal Hipólito (Fusco) en Ariosto, *Orlando*, XLVI, LXXXIX.

1315 Quedó desta figura como helado
Severo y espantado, viendo el viejo
que, como si en espejo se mirara,
en cuerpo, edad y cara eran conformes.
En esto, el rostro a Tormes revolviendo,
1320 vio que 'staba rïendo de su 'spanto.
«¿De qué t'espantas tanto?», dijo el río.
«¿No basta el saber mío a que, primero
que naciese Severo, yo supiese
que habia de ser quien diese la doctrina
1325 al ánima divina deste mozo?».
Él, lleno d'alborozo y d'alegría,
sus ojos mantenía de pintura.
Miraba otra figura d'un mancebo,
el cual venia con Febo mano a mano,
1330 al modo cortesano; en su manera
juzgáralo cualquiera, viendo el gesto
lleno d'un sabio, honesto y dulce afeto,
por un hombre perfeto en l'alta parte
de la difícil arte cortesana,
1335 maestra de la humana y dulce vida.
Luego fue conocida de Severo
la imagen por entero fácilmente
deste que allí presente era pintado;
vio que'ra el que habia dado a don Fernando,
1340 su ánimo formando en luenga usanza,
el trato, la crïanza y gentileza,
la dulzura y llaneza acomodada,
la virtud apartada y generosa,

[1322-1324] 'No basta el saber mío a que antes que naciese Severo yo supiese que él (Severo) había de ser quien le diese la doctrina.' (E.L. Rivers).

[1327] 'sus ojos se alimentaban (*mantenían*) de las imágenes esculpidas por el río Tormes (*de pintura*)'; es probable el eco de Virgilio, *Eneida*, I, 464: «atque animum pictura pascit inani».

[1328] El *mancebo*, cuyo nombre se menciona más abajo (v. 1349), es Boscán; Nemoroso no sólo lo recuerda como ayo de don Fernando, sino también como autor de la versión castellana de *El cortesano* de Castiglione, a juzgar por la manera de presentarlo (vv. 1330-1335) y el contenido de sus enseñanzas (v. 1345).

[1343] *apartada*: 'oculta, escondida', según una cualidad que los estoicos atribuían a la *virtud*: «Eripit se aufert ex oculis perfecta virtus» (Séneca, *De consolatione*, XXIII, 2).

y en fin cualquier cosa que se vía
1345 en la cortesanía de que lleno
Fernando tuvo el seno y bastecido.
Después de conocido, leyó el nombre
Severo de aqueste hombre, que se llama
Boscán, de cuya llama clara y pura
1350 sale'l fuego que apura sus escritos,
que en siglos infinitos ternán vida.
De algo más crecida edad miraba
al niño, que 'scuchaba sus consejos.
Luego los aparejos ya de Marte,
1355 estotro puesto aparte, le traía;
así les convenía a todos ellos,
que no pudiera dellos dar noticia
a otro la milicia en muchos años.
Obraba los engaños de la lucha;
1360 la maña y fuerza mucha y ejercicio
con el robusto oficio está mezclando.
Allí con rostro blando y amoroso
Venus aquel hermoso mozo mira,
y luego le retira por un rato
1365 d'aquel áspero trato y son de hierro;
mostrábale ser yerro y ser mal hecho
armar contino el pecho de dureza,
no dando a la terneza alguna puerta.

[1346] *bastecido* por 'abastecido, provisto' es la forma etimológica, perfectamente normal hasta el siglo XVII.

[1349-1351] La *llama* podría identificarse con el *bien* de la elegía II, 145 (Verdevoye).

[1352-1358] Entiéndase: '(Severo) contemplaba al niño de edad algo más crecida, que escuchaba sus consejos. Inmediatamente los instrumentos (*aparejos*) de Marte, dejando lo anterior a un lado (*estotro puesto aparte*), le traía; de tal manera se adaptaba a todos ellos, que no hubo durante mucho tiempo un discípulo tan aventajado'; *aparejos*: «humilde vocablo» (Herrera).

La referencia a la edad se ha querido ver coincidente con Virgilio, *Bucólicas*, IV, 37: «Hiuc, ubi iam firmata uirum te fecerit aetas» (Brocense).

[1361] 'con el robusto oficio (de la caza)...', como en la égloga III, 147-148 («en el robusto oficio / de la silvestre caza»), y de acuerdo con la actividad que más practica el cardenal Hipólito.

Los comienzos de don Fernando en el arte de la milicia guardan una vaga analogía con los del cardenal Hipólito en Ariosto, *Orlando*, XLVI, XCI.

[1367] La actitud desdeñosa de la ninfa se describe de una forma que llegó a ser tradicional en la poesía petrarquista (así Bernardo Tasso emplea «armato di gelo il core»).

Con él en una huerta entrada siendo,
1370 una ninfa dormiendo le mostraba;
el mozo la miraba y juntamente,
de súpito acidente acometido,
estaba embebecido, y a la diosa
que a la ninfa hermosa s'allegase
1375 mostraba que rogase, y parecía
que la diosa temía de llegarse.
Él no podía hartarse de miralla,
de eternamente amalla proponiendo.
Luego venia corriendo Marte airado,
1380 mostrándose alterado en la persona,
y daba una corona a don Fernando.
Y estábale mostrando un caballero
que con semblante fiero amenazaba
al mozo que quitaba el nombre a todos.
1385 Con atentados modos se movía
contra el que l'atendía en una puente;
mostraba claramente la pintura
que acaso noche 'scura entonces era.
De la batalla fiera era testigo
1390 Marte, que al enemigo condenaba
y al mozo coronaba en el fin della;
el cual, como la estrella relumbrante
que'l sol envia delante, resplandece.
D'allí su nombre crece, y se derrama
1395 su valerosa fama a todas partes.
Luego con nuevas artes se convierte

1372 'y de una repentina alteración (*de súpito acidente*) acometido'.

1373-1376 *y a la diosa... de llegarse*: 'y (la pintura) mostraba (al joven don Fernando) rogando a la diosa que se acercase (*s'allegase*) a la ninfa hermosa, y parecía que la diosa temía acercarse'.

1392-1393 La comparación de don Fernando con la estrella matutina tiene un análogo en Virgilio, *Eneida*, VIII, 589-591: «qualis ubi Oceani perfusus Lucifer unda, / quem Venus ante alios astrorum diligit ignis, / extulit os sacrum caelo tenebrasque resolvit».

1395 Este duelo entre el joven Fernando y un desconocido caballero, suscitado por servir ambos a la misma dama, tuvo lugar en Burgos el año 1524, según señala el Brocense; la urna presenta al duque como vencedor (v. 1391), mientras el salmantino sólo se refiere a la amistad que acabó habiendo entre ellos.

1396-1400 La metáfora parece inspirada en Bembo, *Rimas*, I, 6: «use far a la morte illustri inganni».

a hurtar a la muerte y a su abismo
gran parte de sí mismo y quedar vivo
cuando el vulgo cativo le llorare
1400 y, muerto, le llamare con deseo.
Estaba el Himeneo allí pintado,
el diestro pie calzado en lazos d'oro;
de vírgines un coro está cantando,
partidas altercando y respondiendo,
1405 y en un lecho poniendo una doncella
que, quien atento aquélla bien mirase
y bien la cotejase en su sentido
con la que'l mozo vido allá en la huerta,
verá que la despierta y la dormida
1410 por una es conocida de presente.
Mostraba juntamente ser señora
digna y merecedora de tal hombre;
el almohada el nombre contenía,
el cual doña María Enríquez era.
1415 Apenas tienen fuera a don Fernando,
ardiendo y deseando estar ya echado;
al fin, era dejado con su esposa

1400 La narración de la boda de don Fernando con su prima doña María Enríquez (mencionada en el v. 1414) contiene los elementos propios del Epitalamio: la presencia de Himeneo, dios de las bodas (vv. 1401-1402), el canto de las doncellas (vv. 1403-1404), la descripción de la novia en el lecho nupcial (vv. 1405-1414), la impaciencia del novio (vv. 1415-1418), la consumación (vv. 1417-1418).

1401-1402 El Epitalamio de Catulo presenta a Himeneo con calzado dorado en los dos pies: «huc ueni niveo gerens / luteum pede soccum» (*Carmina*, LXI, 9-10); aquí, sólo en el pie derecho, como símbolo de buen augurio, de manera semejante a Dido, que tiene un pie descalzo cuando intenta retener a Eneas: «Unum exuta pedem uinclis» (Virgilio, *Eneida*, IV, 518).

1403-1404 Las doncellas cantando aparecen en el Epitalamio de Catulo, *Carmina*, LXI, 36-39: «Vosque item simul, integrae / uirgines, quibus aduenit / par dies, agite in modum / dicite...».

1413 La referencia a la almohada podría inspirarse en el Epitalamio de Peleo y Tetis narrado por Catulo, *Carmina*, LXIV, 47-49: «Puluinar uero diuae geniale locatur / sedibus in mediis, Indo quod dente politum / tincta tegit roseo conchyli purpura fuco».

1415-1416 El deseo lujurioso de los novios se describe en el Epitalamio de Catulo, *Carmina*, LXI, 176-178 («Illi non minus ac tibi / pectore uritur intimo / flamma, sed penite magis») y se menciona como punto obligatorio del género en las poéticas del Renacimiento; Garcilaso limita la descripción al novio, considerada deshonesta por Herrera.

dulce, pura, hermosa, sabia, honesta.
En un pie estaba puesta la fortuna,
1420 nunca estable ni una, que llamaba
a Fernando, que 'staba en vida ociosa,
porque en dificultosa y ardua vía
quisiera ser su guía y ser primera;
mas él por compañera tomó aquella,
1425 siguiendo a la que's bella descubierta
y juzgada, cubierta, por disforme.
El nombre era conforme a aquesta fama:
virtud ésta se llama, al mundo rara.
¿Quién tras ella guïara igual en curso
1430 sino éste, que'l discurso de su lumbre
forzaba la costumbre de sus años,
no recibiendo engaños sus deseos?
Los montes Pireneos, que se 'stima
de abajo que la cima está en el cielo
1435 y desde arriba el suelo en el infierno,
en medio del invierno atravesaba.

1419-1420 *ni una*: 'ni la misma, variable'; se trata de calificativos de la fortuna tradicionales desde Ovidio, *Ex ponto*, IV, III, 31-32 («non stabili»), y *Tristia*, V, VIII, 15 («volubilis»).

1425-1426 'siguiendo a la que, descubierta, es bella, y a la que, cubierta, es juzgada por fea (*disforme*)'; Garcilaso está ampliando una idea presente en Horacio, *Odas*, IV, IX, 29-30 («paulum sepultae distat inertiae / celata virtus»), y Claudiano, *De Consolatu Honorii Augusti Panegyris*, IV, 222 («vile latens virtus»), quizá a través de Cicerón, *Epístolas familiares*, IX, XIV, 4 («Nihil est... virtute formosius, nihil pulchrius»).

1428 La elección de la virtud como guía y compañera, con el rechazo implícito del ofrecimiento de la fortuna, amplía a Ariosto, *Orlando furioso*, XLVI, LXXXVI, 3-4 («In età poi più ferma l'Aventura / l'avea per mano, e inanzi era Virtude»), quizá con el eco de la decisión que toma Hércules de seguir el camino de la virtud (tras rechazar el del vicio) y en contradicción con una idea de Ovidio, *Tristia*, V, XIV, 29-30 («Rara quidem virtus, quam non Fortuna gubernet, / quae maneat stabili, cum fugit illa, pede»), que invierte los términos de otra más conocida de Cicerón, *Epístolas familiares*, X, III, 2 («virtute duce, comite fortuna»).

1433-1742 La narración de las hazañas de don Fernando se centra en el viaje a Alemania para acudir a la defensa de Viena contra el príncipe Turco Solimán: la expedición empieza en febrero de 1532 y termina en la primavera del año siguiente, con el regreso a Alba de Tormes.

1433-1435 Garcilaso pondera la altura de los Pirineos empleando una expresión tradicional desde Virgilio, *Eneida*, IV, 445-446, y *Geórgicas*, II, 291-292 («...quantum vertice ad auras / aete-

La nieve blanqueaba, y las corrientes
por debajo de puentes cristalinas
y por heladas minas van calladas;
1440 el aire las cargadas ramas mueve,
que'l peso de la nieve las desgaja.
Por aquí se trabaja el duque osado,
del tiempo contrastado y de la vía,
con clara compañía de ir delante;
1445 el trabajo constante y tan loable
por la Francia mudable en fin le lleva.
La fama en él renueva la presteza,
la cual con ligereza iba volando
y con el gran Fernando se paraba
1450 y le sinificaba en modo y gesto
que'l caminar muy presto convenía.
De todos escogía el duque uno,
y entramos de consuno cabalgaban;
los caballos mudaban fatigados,
1455 mas a la fin llegados a los muros
del gran París seguros, la dolencia
con su débil presencia y amarilla
bajaba de la silla al duque sano
y con pesada mano le tocaba.
1460 Él luego comenzaba a demudarse
y amarillo pararse y a dolerse.

rias, tantum radice in Tartara tendit»).

1442-1444 'Por aquí se esfuerza (*se trabaja*)..., haciendo frente (*contrastado*) al tiempo y al camino (*vía*), por (*de*) ir delante con excelente (*clara*) compañía'.

1446 *mudable*: «atributo propio de los franceses», según Herrera.

1447-1451 En la cultura clásica, la *fama*, caracterizada como una doncella alada que viaja volando de un extremo a otro de la tierra, representaba los rumores y noticias que circulan rápidamente; aquí, tras haber pasado ya los Pirineos, don Fernando recibe la orden de reunirse cuanto antes con el emperador Carlos V.

1452-1453 El propio Garcilaso parece ser quien el conde había elegido como único acompañante de su apresurado viaje a Alemania.

1455-1459 La alegórica descripción de la enfermedad (*dolencia*) que padece el duque (lo baja del caballo sano y lo toca con su *pesada mano*) parece una referencia a la diosa Morbonio, a la que se da el mismo calificativo de *amarilla* en Virgilio, *Eneida*, VI, 275: «pallentesque habitant Morbi».

Luego pudiera verse de travieso
venir por un espeso bosque ameno,
de buenas hierbas lleno y medicina,
1465 Esculapio, y camina no parando
hasta donde Fernando estaba en lecho.
Entró con pie derecho, y parecía
que le restituía en tanta fuerza,
que a proseguir se 'sfuerza su vïaje,
1470 que le llevó al pasaje del gran Reno.
Tomábale en su seno el caudaloso
y claro rio, gozoso de tal gloria,
trayendo a la memoria cuando vino
el vencedor latino al mismo paso.
1475 No se mostraba escaso de sus ondas;
antes, con aguas hondas que engendraba,
los bajos igualaba, y al liviano
barco daba de mano, el cual, volando,
atrás iba dejando muros, torres.
1480 Con tanta priesa corres, navecilla,
que llegas do amancilla una doncella,
y once mil más con ella, y mancha el suelo
de sangre que en el cielo está esmaltada.
Úrsula, desposada y virgen pura,
1485 mostraba su figura en una pieza
pintada: tu cabeza allí se vía,
que los ojos volvía ya espirando;

1462-1469 *Esculapio*, dios de la medicina e hijo de Apolo, aparece atravesando (*de travieso*) un bosque, donde recogería las hierbas para devolver la salud al duque; la escena presenta algunas analogías con la del médico Yapis curando, con la ayuda de Venus, las heridas de Eneas: «Stabat acerba fremens ingentem nixus in hastam / Aeneas... / Ille [Iapyx] retorto / Paeonium in morem senior succinctus amictu / multa manu medica Phoebique potentibus herbis / nequiquam trepidat... / Hic Venus indigno nati concussa dolore / dictamnum genetrix Cretaea carpit ad Ida / puberibus caulem foliis et flore comantem... / atque nouae rediere in pristina uires» (Virgilio, *Eneida*, XII, 398-424).

1470 *Reno*: Rin; el río facilita el viaje, como el Tiber lo hace con Eneas en Virgilio, *Eneida*, VIII, 90: «Ergo iter inceptum celerant rumore secundo».

1474 El *vencedor latino* es Julio César, que pasó el Rin (*Reno*) para combatir contra los alemanes; así lo llama también Ariosto, *Orlando furioso*, VII, XX, 3: «Di Cleopatra al vincitor latino».

y estábate mirando aquel tirano
que con acerba mano llevó a hecho,
1490 de tierno en tierno pecho, tu compaña.
Por la fiera Alemaña d'aquí parte
el duque, a aquella parte enderezado
donde el cristiano estado estaba en dubio.
En fin al gran Danubio s'encomienda;
1495 por él suelta la rienda a su navío,
que con poco desvío de la tierra
entre una y otra sierra el agua hiende.
El remo que deciende en fuerza suma
mueve la blanca espuma como argento;
1500 el veloz movimiento parecía
que pintado se vía ante los ojos.
Con amorosos ojos, adelante,
Carlo, César triunfante, le abrazaba
cuando desembarcaba en Ratisbona.
1505 Allí por la corona del imperio
estaba el magisterio de la tierra
convocado a la guerra que 'speraban.
Todos ellos estaban enclavando
los ojos en Fernando; y, en el punto
1510 que a sí le vieron junto, se prometen
de cuanto allí acometen la vitoria.

1488 *aquel tirano* se ha identificado con Julio, el capitán general del ejército de Atila (véanse vv. 1485-1490).

1485-1490 'mostraba su figura en una tela (*pieza*) pintada: tu cabeza allí se veía...; y te estaba mirando aquel tirano que con mano cruel ejecutó el crimen... en tus compañeras'.

Se narra la llegada a Colonia recordando la leyenda de Santa Úrsula, hija del rey de Inglaterra, que, junto a once mil vírgenes, fue asesinada por los hunos durante el cerco de la ciudad.

1495 La expresión *soltar la rienda* o *a rienda suelta* se convirtió en proverbial para ponderar la rapidez no sólo del caballo, sino de cualquier vehículo; se han señalado, sin embargo, varios ejemplos en la literatura clásica del empleo de términos de la equitación aplicados a la navegación.

1497 Las tres sinalefas contribuyen a producir la sensación de rapidez con la que el barco corta (*hiende*) el agua (Herrera.

1499 *argento*: 'de plata'.

1502-1511 El emperador Carlos V (*Carlo, César triunfante*) había convocado en Ratisbona (marzo de 1532) la Dieta Imperial para reunir allí las fuerzas armadas que iban a defender Viena contra el príncipe turco Solimán, quien, tras haber ocupado Hungría (vv. 1512-1516), se disponía a atacarla por segunda vez.

Con falsa y vana gloria y arrogancia,
con bárbara jactancia allí se vía,
a los fines de Hungría, el campo puesto
1515 d'aquel que fue molesto en tanto grado
al húngaro cuitado y afligido;
las armas y el vestido a su costumbre,
era la muchedumbre tan estraña,
que apenas la campaña la abarcaba
1520 ni a dar pasto bastaba, ni agua el río.
César con celo pío y con valiente
ánimo aquella gente despreciaba;
la suya convocaba, y en un punto
vieras un campo junto de naciones
1525 diversas y razones, mas d'un celo.
No ocupaban el suelo en tanto grado,
con número sobrado y infinito,
como el campo maldito, mas mostraban
virtud con que sobraban su contrario,
1530 ánimo voluntario, industria y maña.
Con generosa saña y viva fuerza
Fernando los esfuerza y los recoge
y, a sueldo suyo, coge muchos dellos.
D'un arte usaba entre'llos admirable;
1535 con el diciplinable alemán fiero
a su manera y fuero conversaba;
a todos s'aplicaba de manera
que'l flamenco dijera que nacido
en Flandes habia sido, y el osado
1540 español y sobrado, imaginando
ser suyo don Fernando y de su suelo,

1518-1519 *estraña*: 'extraordinaria', no sólo como 'rara', aludiendo al aspecto de la *muchedumbre*, sino también a su número, insuficiente para ocupar el campo (*la campaña*); la descripción del ejército turco se ha considerado afín a la de Jerjes en Heródoto, *Los nueve libros de la historia*, VII, XLIX: «No hay en todo el mar ... un puerto ... sea capaz de abrigar tan grande armada»; pero coincide con las fuentes históricas que narran la batalla entre el ejército del Emperador y el de Solimán.

1521-1522 Garcilaso utiliza adjetivos semejantes para Carlos V en su oda latina sobre la invasión de África (II, 8): «sub rege intrepido et pio».

1524-1525 La descripción del ejército cristiano parece evocar a Marcial, *Epigramas*, I, III, 11-12: «Vox diversa sonat populorum, tum tamen una est, / cum verus patriae diceris pater».

demanda sin recelo la batalla.
Quien más cerca se halla del gran hombre
piensa que crece el nombre por su mano.
1545 El cauto italiano nota y mira,
los ojos nunca tira del guerrero,
y aquel valor primero de su gente
junto en éste y presente considera.
En él vee la manera misma y maña
1550 del que pasó en España sin tardanza,
siendo solo esperanza de su tierra,
y acabó aquella guerra peligrosa
con mano poderosa y con estrago
de la fiera Cartago y de su muro,
1555 y del terrible y duro su caudillo,
cuyo agudo cuchillo a las gargantas
Italia tuvo tantas veces puesto.
Mostrábase tras esto allí esculpida
la envidia carcomida, a sí molesta,
1560 contra Fernando puesta frente a frente;
la desvalida gente convocaba
y contra aquél la armaba y con sus artes
busca por todas partes daño y mengua.
Él, con su mansa lengua y largas manos
1565 los tumultos livianos asentando,

1543-1544 Efectos similares por hallarse cerca de una persona importante describe Ariosto, *Orlando furioso*, XLIV, XCVII, 3-5: «ognun, quanto più può, se gli avvicina, / e beato si tien chi appresso il vede, / e più chi 'l tocca...».

1546 *tira*: 'quita, aparta, desvía'.

1547-1557 Los italianos reconocen en el duque el antiguo valor de su pueblo (*aquel valor primero de su gente*), encarnado en una serie de capitanes romanos: Escipión el Africano (vv. 1550-1554) y Aníbal (vv. 1555-1557); en el verso 1556 se ha señalado una coincidencia con Torres Naharro, *Segunda Lamentación*, 5 («y el cuchillo a la garganta»), y la «enálage del número *gargantas* por *garganta*» y la «sinécdoque de número por número, *Italia* por *italianos*» (Herrera).

1559 *a sí molesta*: 'molesta para sí misma, consigo misma', aunque no cabe descartar la lectura de la primera edición (*así molesta* 'tan molesta'), si se tiene en cuenta que de ambas maneras aparece la Fortuna descrita en Ovidio, *Metamorfosis*, II, 780-782 («sed uidet ingratos intabescitque uidendo / successus hominum carpitque et carpitur una / suppliciumque suum est»).

1564 *largas*: 'generosas'; don Fernando debió de ofrecer algún tipo de compensación económica para acallar las voces discordantes del ejército cristiano.

poco a poco iba alzando tanto el vuelo,  
que la envidia en el cielo le miraba,  
y como no bastaba a la conquista,  
vencida ya su vista de tal lumbre,  
1570 forzaba su costumbre y parecía  
que perdón le pedía, en tierra echada;  
él, después de pisada, descansado  
quedaba y aliviado deste enojo  
y lleno de despojo desta fiera.  
1575 Hallaba en la ribera del gran río,  
de noche al puro frío del sereno,  
a César, que'n su seno está pensoso  
del suceso dudoso desta guerra;  
que, aunque de sí destierra la tristeza  
1580 del caso, la grandeza trae consigo  
el pensamiento amigo del remedio.  
Entramos buscan medio convenible  
para que aquel terrible furor loco  
les empeciese poco y recibiese  
1585 tal estrago, que fuese destrozado.  
Después de haber hablado, ya cansados,  
en la hierba acostados se dormían;  
el gran Danubio oían ir sonando,  
casi como aprobando aquel consejo.

[1567] «Dícese comúnmente que la invidia, siempre acomete lo alto: *In vidia alta petit* (Livio, *Historia Romana*, VIII, 31: 'Invidia... summa petit'); pero también se dice que cuando una cosa está muy alta que la envidia no llega allá; y en latín se dice loando a uno: *superas invidiam*» (Brocense).

[1574] La envidia está descrita según imágenes tradicionales: el adjetivo *carcomida* (1559), adaptación de la idea de consunción con que siempre se la ha caracterizado, lo emplea también Mena, *Coplas contra los pecados mortales*, XXV, 196 («traspasada y carcomida»). Véase también el verso 1559.

[1577] *en su seno está pensoso*: 'en su interior está pensativo'; la forma *pensoso*, aunque documentada en castellano desde el siglo XV, parece influencia del italiano, posiblemente a través de Boscán, *Obras*, XXXV, 1, que traduce literalmente a Petrarca, *Canzoniere*, XXXV, 1.

[1579-1581] 'que, aunque descarta la derrota (*de sí destierra la tristeza del caso*), su grandeza le obliga a pensar en la manera en que va a resolver favorablemente el conflicto (*la grandeza trae consigo el pensamiento amigo del remedio*)', adoptando un estado anímico próximo al descrito en Virgilio, *Eneida*, I, 209 (véase v. 1608); la enmienda de *ambigo* en lugar de *amigo*, justificada por las dudas que antes ha parecido albergar el emperador (vv. 1493 y 1578), no es necesaria.

1590 En esto el claro viejo rio se vía
que del agua salía muy callado,
de sauces coronado y un vestido,
de las ovas tejido, mal cubierto;
y en aquel sueño incierto les mostraba
1595 todo cuanto tocaba al gran negocio,
y parecia que'l ocio sin provecho
les sacaba del pecho, porque luego,
como si en vivo fuego se quemara
alguna cosa cara, se levantan
1600 del gran sueño y s'espantan, alegrando
el ánimo y alzando la esperanza.
El río, sin tardanza, parecía
que'l agua disponía al gran viaje;
allanaba el pasaje y la corriente
1605 para que fácilmente aquella armada,
que habia de ser guïada por su mano,
en el remar liviano y dulce viese
cuánto el Danubio fuese favorable.
Con presteza admirable vieras junto
1610 un ejército a punto denodado;
y después d'embarcado, el remo lento,
el duro movimiento de los brazos,
los pocos embarazos de las ondas
llevaban por las hondas aguas presta
1615 el armada molesta al gran tirano.

1590-1593 La forma humana que cobra el río al salir del agua, si bien aparece en Virgilio (*Eneida*, VIII, 86-89), parece inspirarse en Sannazaro, *Arcadia*, XII, 38: «I suoi vestimenti a vedere parevano di un verde limo;... e in testa [teneva] una corona intessuta di giunchi e di altre erbe provenute da le medesme acque»; la variante *de sauces coronado* también está tomada de Sannazaro, *Arcadia*, XII, 23: «coronato di salci».

1608 Las inquietudes del emperador Carlos V ante la inminente guerra (vv. 1575-1585), la aparición profética del río Danubio (1586-1601) y la rápida navegación de la armada cristiana a través de él (1602-1608) son elementos en conjunto inspirados por Virgilio, *Eneida*, VIII, 29-35 y 86-89, si bien en algún caso pueden estar matizados por otras fuentes.

1611 El *remo lento* no parece reminiscencia demasiado significativa de Catulo, *Carmina*, LXIV, 183: «quine fugit lentos incuruans gurgite remos?».

1615 «Salió el emperador de Ratisbona con la caballería flamenca y un lúcido tren de artillería, pasando el Danubio a Linz, seguido de numerosa comitiva de barcas» (Navarrete).

El arteficio humano no hiciera
pintura que esprimiera vivamente
el armada, la gente, el curso, el agua;
y apenas en la fragua donde sudan
1620 los cíclopes y mudan fatigados
los brazos, ya cansados del martillo,
pudiera así exprimillo el gran maestro.
Quien viera el curso diestro por la clara
corriente bien jurara a aquellas horas
1625 que las agudas proras dividían
el agua y la hendían con sonido,
y el rastro iba seguido; luego vieras
al viento las banderas tremolando,
las ondas imitando en el moverse.
1630 Pudiera también verse casi viva
la otra gente esquiva y descreída,
que, d'ensoberbecida y arrogante,
pensaban que delante no hallaran
hombres que se pararan a su furia.
1635 Los nuestros, tal injuria no sufriendo,
remos iban metiendo con tal gana,
que iba d'espuma cana el agua llena.

El *gran tirano* es el gran sultán de Turquía, Solimán el Magnífico; *presta*: 'preparada, rápida'.

1619-1622 Los *cíclopes*, gigantes con un solo ojo en medio de la frente, son los herreros de Vulcano (*el gran maestro*); la descripción de su trabajo coincide con la de Virgilio, *Eneida*, VIII, 452-453 («Illi inter sese multa ubi bracchia tollunt / in numerum, uersantque tenaci forcipe massam»), a quien sigue Sannazaro, *Arcadia*, XII, 29-30 («la ardente fucina di Vulcano, ove li ignudi Ciclopi sovra le sonanti incudini batteno i tuoni a Giove»).

1624 *a aquellas horas*: 'en aquellos momentos, entonces'; respetando las grafías de la primera edición, no parece que en este contexto quepa interpretar *oras* en el sentido latino de 'riberas' ('en aquellas riberas').

1625-1626 La imagen del barco que corta el agua se remonta a Homero, *Odisea*, XIII, 34, y Virgilio, *Eneida*, X, 166 («secat aequora»); la acumulación de tres palabras con «tres o cuatro consonantes», si bien es «áspero número», «en este lugar es conveniente» para el contenido (Herrera).

1635 Podría haber una reminiscencia de Tácito, *Historia*, II: «Non tulit ludibrium insolens contumeliam animus» (Herrera).

1637 La imagen procede de Virgilio, *Eneida*, III, 208: «Adnixi torquent espumas et caerula uerrunt»; el adjetivo *cana* aplicado a *espuma* aparece ya en Homero, *Ilíada*, IV, 428, Virgilio, *Eneida*, VIII, 672, y *Geórgicas*, III, 237-241.

El temor enajena al otro bando
el sentido, volando de uno en uno;
1640 entrábase importuno por la puerta
de la opinión incierta, y siendo dentro
en el íntimo centro allá del pecho,
les dejaba deshecho un hielo frío,
el cual como un gran río en flujos gruesos
1645 por medulas y huesos discurría.
Todo el campo se vía conturbado,
y con arrebatado movimiento
sólo del salvamiento platicaban.
Luego se levantaban con desorden;
1650 confusos y sin orden caminando,
atrás iban dejando, con recelo,
tendida por el suelo, su riqueza.
Las tiendas do pereza y do fornicio
con todo bruto vicio obrar solían,
1655 sin ellas se partían; así armadas,
eran desamparadas de sus dueños.
A grandes y pequeños juntamente
era el temor presente por testigo,
y el áspero enemigo a las espaldas,
1660 que les iba las faldas ya mordiendo.
César estar teniendo allí se vía
a Fernando, que ardía sin tardanza
por colorar su lanza en turca sangre.
Con animosa hambre y con denuedo
1665 forcejea con quien quedo estar le manda,
como el lebrel de Irlanda generoso
que'l jabalí cerdoso y fiero mira;
rebátese, sospira, fuerza y riñe,

1643 1645 La descripción del temor en el bando enemigo repite una imagen de la elegía II, 43-44; su desorden, indolencia y lascivia —como causa de la derrota— es un tópico de Virgilio, *Eneida*, VII, 675-728.

1649 Según las crónicas, las tropas del sultán retrocedieron de Viena a Gratz y de allí a Constantinopla.

1666 *generoso*: 'ilustre, excelso', en alusión no sólo a su figura, sino a su uso por la nobleza como animal de caza.

1668 *riñe*: 'amenaza'; una acción semejante se atribuye a los perros de caza en Ovidio, *Halieuticon*, 79-80: «et produnt clamore feram, dominumque vocando / increpitant».

y apenas le costriñe el atadura
1670 que'l dueño con cordura más aprieta:
así estaba perfeta y bien labrada
la imagen figurada de Fernando,
que quien allí mirando lo estuviera
que era desta manera lo juzgara.
1675 Resplandeciente y clara, de su gloria
pintada, la Vitoria se mostraba;
a César abrazada, y no parando,
los brazos a Fernando echaba al cuello.
Él mostraba d'aquello sentimiento,
1680 por ser el vencimiento tan holgado.
Estaba figurado un carro estraño
con el despojo y daño de la gente
bárbara, y juntamente allí pintados
cativos amarrados a las ruedas,
1685 con hábitos y sedas varïadas:
lanzas rotas, celadas y banderas,
armaduras ligeras de los brazos,
escudos en pedazos divididos
vieras allí cogidos en trofeo,
1690 con que'l común deseo y voluntades
de tierras y ciudades se alegraba.

[1670] La comparación parece combinar elementos tanto de Ariosto, *Orlando furioso*, XXXIX, X («Come levrier che la fugace fera / correre intorno ed aggirarsi mira, / né può con gli altri cani andare in schiera, / che 'l cacciator lo tien, si strugge d'ira, / si tormenta, s'affligge e si dispera, / schiattisce indarno, e si dibatte e tira...»), como de Séneca, *Thyestes*, 497-503 («Sicut, cum feras vestigat et longo sagax... / loro tenetur umber ac presso vias / scrutatur ore, dum procul lento suem / odere sentit, paret et tauto locum / rostro pererrat; praeda cum propior fuit, / cervice tota pugnat et gemitu vocat / dominum morantem seque retinenti eripit...»).

[1679-1680] El duque de Alba lamentaba (*mostraba sentimiento*) que la victoria fuera tan fácil (*por ser el vencimiento tan holgado*).

[1681-1691] La victoria del ejército cristiano aparece como personaje alegórico (la diosa Victoria) y está representada como si se tratara de un triunfo romano: el carro con los despojos de los vencidos y los prisioneros atados por el cuello a sus ruedas (véase canción V, 16-20); hay algunas coincidencias (especialmente en la descripción del aspecto variado de los prisioneros) con el triunfo de Julio César que se muestra proféticamente a Eneas en un escudo fabricado por Vulcano: «incedunt uictae longo ordine gentes, / quam uariae linguis, habitu tam uestis et armis» (Virgilio, *Eneida*, VIII, 722-723).

Tras esto blanqueaba falda y seno
con velas, al Tirreno, del armada
sublime y ensalzada y gloriosa.
1695 Con la prora espumosa las galeras,
como nadantes fieras, el mar cortan
hasta que en fin aportan con corona
de lauro a Barcelona, do cumplidos
los votos ofrecidos y deseos,
1700 y los grandes trofeos ya repuestos,
con movimientos prestos d'allí luego,
en amoroso fuego todo ardiendo,
el duque iba corriendo y no paraba.
Cataluña pasaba, atrás la deja;
1705 ya d'Aragón s'aleja, y en Castilla,
sin bajar de la silla, los pies pone.
El corazón dispone al alegría
que vecina tenía, y reserena
su rostro y enajena de sus ojos
1710 muerte, daños, enojos, sangre y guerra;
con solo Amor s'encierra sin respeto,
y el amoroso afeto y celo ardiente
figurado y presente está en la cara.
Y la consorte cara, presurosa,
1715 de un tal placer dudosa, aunque lo vía,
el cuello le ceñía en nudo estrecho,
de aquellos brazos hecho delicados;
de lágrimas preñados, relumbraban
los ojos que sobraban al sol claro.
1720 Con su Fernando caro y señor pío

1693 Es decir: 'el Tormes en la urna blanqueaba el mar Tirreno con las velas de la armada del Emperador'.

1697-1698 *aportan... de lauro*: 'arriban a puerto coronadas de laurel', el árbol de la victoria (véase égloga I, 35), siguiendo la costumbre antigua entre los marineros de colocar coronas de flores en la popa de los barcos cuando llegaban a puerto, según explica Virgilio, *Geórgicas*, I, 303-304.

1699 Los *votos* debieron de cumplirse «en Monserrate» (Herrera).

1702 El verso, repetido en el soneto XXIX, 2, está tomado de Ariosto, *Orlando furioso*, XIX, XXVI, 8: «Tutto infiammato di amoroso fuoco».

1720-1737 La prodigalidad de la naturaleza como consecuencia del regreso de don Fernando adapta un motivo de la literatura pastoril (véase arriba, égloga I, 296-309; y égloga III); la descripción del río Tormes, con sus ninfas, fuentes, animales y vegetación,

la tierra, el campo, el río, el monte, el llano
alegres a una mano estaban todos,
mas con diversos modos lo decían:
los muros parecían d'otra altura;
1725 el campo, en hermosura d'otras flores,
pintaba mil colores desconformes;
estaba el mismo Tormes figurado,
en torno rodeado de sus ninfas,
vertiendo claras linfas con instancia,
1730 en mayor abundancia que solía;
del monte se veía el verde seno
de ciervos todo lleno, corzos, gamos,
que de los tiernos ramos van rumiando;
el llano está mostrando su verdura,
1735 tendiendo su llanura así espaciosa,
que a la vista curiosa nada empece,
ni deja en qué tropiece el ojo vago.
Bañados en un lago, no d'olvido,
mas de un embebecido gozo, estaban
1740 cuantos consideraban la presencia
deste cuya ecelencia el mundo canta,
cuyo valor quebranta al turco fiero.
Aquesto vio Severo por sus ojos,
y no fueron antojos ni ficiones;
1745 si oyeras sus razones, yo te digo
que como a buen testigo le creyeras.
Contaba muy de veras que, mirando
atento y contemplando las pinturas,
hallaba en las figuras tal destreza,
1750 que con mayor viveza no pudieran
estar si ser les dieran vivo y puro.

recuerda la del río Jordán en Sannazaro, *De partu virginis*, III, 281-325; véase, además, arriba, elegía I, 142-153; y la égloga III; *sobraban... claro* (v. 1719): 'superaban al sol resplandeciente', con reminiscencia de Bembo, *Rime*, V, 3 («occhi... più chiari che 'l sole»; véase canción IV, 61-64).

[1724] *d'otra altura*: cabe suponer de 'mayor altura', porque, según el refrán, Alba de Tormes «es baja de muros y alta de torres» (Herrera); *desconformes* (v. 1726): 'contrarios, opuestos, desiguales'.

[1729] *linfas con instancia*: 'aguas con ímpetu'; la actitud de las ninfas alrededor del río Tormes contrasta con la descrita en la elegía I, 151-153.

Lo que dellas escuro allí hallaba
y el ojo no bastaba a recogello,
el río le daba dello gran noticia.
1755 «Éste de la milicia» (dijo el río)
«la cumbre y señorío terná solo
del uno al otro polo; y porque 'spantes
a todos cuando cantes los famosos
hechos tan gloriosos, tan ilustres,
1760 sabe que'n cinco lustres de sus años
hará tantos engaños a la muerte,
que con ánimo fuerte habrá pasado
por cuanto aquí pintado dél has visto.
Ya todo lo has previsto; vamos fuera;
1765 dejarte he en la ribera do 'star sueles».
«Quiero que me reveles tú primero»
(le replicó Severo) «qué's aquello
que de mirar en ello se me ofusca
la vista, así corrusca y resplandece,
1770 y tan claro parece allí en la urna
como en hora noturna la cometa».
«Amigo, no se meta» (dijo el viejo)
«ninguno, le aconsejo, en este suelo
en saber más que'l cielo le otorgare;
1775 y si no te mostrare lo que pides,
tú mismo me lo impides, porque en tanto
que'l mortal velo y manto el alma cubren,
mil cosas se t'encubren, que no bastan
tus ojos que contrastan a mirallas.
1780 No pude yo pintallas con menores
luces y resplandores, porque sabe,
y aquesto en ti bien cabe, que esto todo
que'n ecesivo modo resplandece,

1760 *lustres*: 'lustros'; el duque contaba con veinticinco años cuando emprendió el viaje a Alemania (véanse vv. 1431-1742).

1761 Parece recordarse un verso de Bembo, *Rime*, I, 6: «use far a la morte illustri inganni» (Herrera).

1769 *corrusca*: 'brilla'

1770 *claro*: 'resplandeciente'.

1771 Esta comparación con un *cometa* se ha interpretado como una referencia al famoso cometa Halley, que apareció en el año 1531.

1779 *contrastan*: 'luchan, pelean'.

tanto que no parece ni se muestra,
1785 es lo que aquella diestra mano osada
y virtud sublimada de Fernando
acabarán entrando más los días,
lo cual con lo que vías comparado
es como con nublado muy escuro
1790 el sol ardiente, puro y relumbrante.
Tu vista no es bastante a tanta lumbre,
hasta que la costumbre de miralla
tu ver al contemplalla no confunda:
como en cárcel profunda el encerrado,
1795 que súpito sacado le atormenta
el sol que se presenta a sus tinieblas,
así tú, que las nieblas y hondura
metido en estrechura contemplabas,
que era cuando mirabas otra gente,
1800 viendo tan diferente suerte d'hombre,
no es mucho que t'asombre luz tamaña.
Pero vete, que baña el sol hermoso
su carro presuroso ya en las ondas,
y antes que me respondas será puesto».
1805 Diciendo así, con gesto muy humano,
tomóle por la mano. ¡Oh admirable
caso y cierto espantable! Que'n saliendo
se fueron estriñendo d'una parte
y d'otra de tal arte aquellas ondas,
1810 que las aguas, que hondas ser solían,
el suelo descubrían y dejaban
seca por do pasaban la carrera

1786 *sublimade*: 'elevada'.

1794-1801 El deslumbramiento que sufre quien de repente ve el sol tras una larga estancia en un lugar oscuro se ha relacionado con el mito de la caverna de Platón, *República*, VII.

1802-1803 Esta despedida al amanecer entre el río Tormes y Severo se ha querido ver en deuda con la de Eneas y su padre en Virgilio, *Eneida*, V, 738-739: «Iamque uale; torquet medios Nox umida cursus / et me saeuus equis Oriens adflauit anhelis».

1805-1806 Mientras el propio río Tormes, que adopta forma humana, acompaña a Severo hasta la ribera, una ninfa guía al pastor en Sannazaro, *Arcadia*, XII, 14 («ma ella piacevolmente dandomi animo mi prese per mano, e con somma amorevolezza guidandomi, mi condusse dentro al fiume»).

1807 *cierto*: 'ciertamente'.

1808 *estriñendo*: 'estrechando, encogiendo'.

hasta que'n la ribera se hallaron;
y como se pararon en un alto,
1815 el viejo d'allí un salto dio con brío
y levantó del río espuma'l cielo
y comovió del suelo negra arena.
Severo, ya de ajena ciencia instruto,
fuese a coger el fruto sin tardanza
1820 de futura 'speranza, y, escribiendo,
las cosas fue exprimiendo muy conformes
a las que había de Tormes aprendido;
y, aunque de mi sentido él bien juzgase
que no las alcanzase, no por eso
1825 este largo proceso, sin pereza,
dejó por su nobleza de mostrarme.
Yo no podia hartarme allí leyendo,
y tú d'estarme oyendo estás cansado.

SALICIO Espantado me tienes
1830 con tan estraño cuento,
y al son de tu hablar embebecido,
acá dentro me siento,
oyendo tantos bienes
y el valor deste príncipe escogido,
1835 bullir con el sentido
y arder con el deseo
por contemplar presente

[1814] El regreso de Severo a la ribera acompañado por el propio río Tormes se inspira en el descenso de Aristeo a las profundidades del río Peneo: «Simul alta iubet discedere late / flumina, qua iuuenis gressus inferret. At illum / curuata in montis faciem circumstetit unda / accepitque sinu uasto misitque sub amnem» (Virgilio, *Geórgicas*, IV, 359-362); parece, asimismo, influido por Sannazaro, *Arcadia*, XII, 13: «E giunto con lei ["una giovene donzella"] sopra al fiume, vidi subitamente le acque da l'un lato e da l'altro restringersi e dargli luogo per mezzo».

[1815] El *viejo* es el río Tormes (véase v. 1169), que, después de dejar a Severo en algún ribazo (*en un alto*), se sumerge en sus aguas, como hace Proteo en Virgilio, *Geórgicas*, IV, 528-529: «Haec Proteus et se iactu dedit aequor in altum, / quaque dedit, spumantem undam sub uertice torsit».

[1818-1827] Severo pone por escrito cuanto aparece representado en la urna del río; se lo deja leer a Nemoroso, aun dudando de la capacidad de éste para entenderlo (E.L. Rivers); *Espantado* (v. 1829): 'maravillado'.

aquel que, 'stando ausente,
por tu divina relación ya veo.
1840 ¡Quién viese la escritura,
ya que no puede verse la pintura!
Por firme y verdadero,
después que t'he escuchado,
tengo que ha de sanar Albanio cierto,
1845 que, según me has contado,
bastara tu Severo
a dar salud a un vivo y vida a un muerto;
que, a quien fue descubierto
un tamaño secreto,
1850 razón es que se crea
que cualquiera que sea
alcanzará con su saber perfeto
y a las enfermedades
aplicará contrarias calidades.

NEMOROSO Pues ¿en qué te resumes (di, Salicio) 1855
acerca deste enfermo compañero?

SALICIO En que hagamos el debido oficio.
Luego que aquí partamos, y primero
que haga curso el mal y s'envejezca,
1860 así le presentemos a Severo.

1847 *dar salud a un vivo*: «otro dijera por ventura 'dar salud a un enfermo...'» (Herrera); pero véase Garci Sánchez de Badajoz, CII, 189-191: «Pues si quieres sanar cierto / conviene què el desear pierdas / y tu cuidado tornarte vivo de muerto».

1853-1854 Es decir, intentará inducir (fundamentalmente, a través de una dieta apropiada) las *calidades* ('cualidades') *contrarias* a las del humor que provoca la enfermedad, según una terapia practicada por la medicina antigua; en el caso de Albanio, las *calidades* habrán de ser *contrarias* al frío y sequedad del humor melancólico.

1855 *en qué te resumes*: 'qué concluyes, qué decides'; *resumirse en* era construcción de régimen bastante frecuente en la época; véase, por ejemplo, en un contexto similar, Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, 1126-1127: «y todos finalmente se resumen / en que casarte es el mejor remedio».

1857 En la primera edición, este verso se atribuye a Nemoroso; en tal caso, habría que poner el signo de interrogación después de *oficio*.

1858-1859 La espera de un tiempo prudente para empezar a tratar el mal se ha creído ver en coincidencia con Ovidio, *Remedia amoris*, 91-92: «Principiis obsta; sero medicina paratur / cum mala per longas conaluere moras».

NEMOROSO Yo soy contento, y antes que amanezca
y que del sol el claro rayo ardiente
sobre las altas cumbres se parezca,
el compañero mísero y doliente
1865 llevemos luego donde cierto entiendo
que será guarecido fácilmente.

SALICIO Recoge tu ganado, que cayendo
ya de los altos montes las mayores
sombras con ligereza van corriendo;
1870 mira en torno, y verás por los alcores
salir el humo de las caserías
de aquestos comarcanos labradores.
Recoge tus ovejas y las mías,
y vete tú con ellas poco a poco
1875 por aquel mismo valle que solías;
yo solo me averné con nuestro loco,
que pues él hasta aquí no se ha movido,
la braveza y furor debe ser poco.

NEMOROSO Si llegas antes, no te 'stés dormido;
apareja la cena, que sospecho 1880
que aún fuego Galafrón no habrá encendido.

SALICIO Yo lo haré, que al hato iré derecho,
si no me lleva a despeñar consigo
d'algún barranco Albanio, a mi despecho.
Adiós, hermano.

NEMOROSO Adiós, Salicio amigo. 1885

1861-1863 La descripción del amanecer recuerda a Sannazaro, *Arcadia*, IX, 7: «Ma venuto il chiaro giorno e i raggi del sole apparendo ne la sommità di alti monti...».

1867-1872 La recogida del ganado junto a la descripción del atardecer y el humo de las cabañas son elementos tradicionales en el género pastoril desde Virgilio, *Bucólicas*, I, 82-83 («Et iam summa procul uillarum culmina fumant. / Maiores cadunt altis de montibus umbrae»), y III, 20 («Tityre, coge pecus»); los dos últimos elementos dejaron huella en otros géneros literarios; *alcores* (v. 1870): 'cerros, collados'; es voz que pronto se sintió como arcaísmo.

1876 *averné*: 'avendré', por metátesis.

# ÉGLOGA III

*Personas*: TIRRENO, ALCINO

Aquella voluntad honesta y pura,
ilustre y hermosísima María,
que'n mí de celebrar tu hermosura,
tu ingenio y tu valor estar solía,
5 a despecho y pesar de la ventura

La égloga III hubo de componerse durante una campaña militar («Entre las armas del sangriento Marte... / tomando ora la espada, ora la pluma»), que los estudiosos, a partir de datos bastante vagos, suelen identificar con la expedición a Provenza (emprendida en el verano de 1536). Se podría tratar, pues, de la última obra que escribió Garcilaso.

El poema consta de tres partes: la dedicatoria, el relato de las historias que bordan cuatro ninfas en la ribera del Tajo y el canto amebeo de dos pastores (Tirreno y Alcino). En cuanto a su estructura o diseño (descripción de unos tapices más unas canciones), la égloga presenta alguna analogía con un largo poema de Catulo (*Carmina*, LXIV). La dedicatoria está elaborada con reflexiones sobre el estilo del género pastoril ya presentes en Virgilio (*Bucólicas*, VI), aunque especialmente coincidentes con Sannazaro (*Salices*, 1-13). La labor de las ninfas está descrita siguiendo a Sannazaro (*Arcadia*, XII, y *De partu virginis*, III), mientras la yuxtaposición de las historias recuerda a Ovidio (*Metamorfosis*, IV, 34 y VI, 1-145). El canto amebeo procede tanto de Virgilio (*Bucólicas*, VII) como de Sannazaro (*Arcadia*, II y IX). La inclusión de la historia de Elisa y Nemoroso en pie de igualdad con los otros tres mitos parece característica de la poesía neolatina.

Garcilaso emplea las octavas reales, quizá influido por Boccaccio y, más especialmente, por Castiglione (la égloga *Tirsi*).

El nombre de «María», a quien se dedica el poema, plantea problemas de identificación. Probablemente se trata de doña María Osorio Pimentel, esposa de don Pedro de Toledo, cuyas cuatro hijas (Leonor, Juana, Ana e Isabel), junto a dos hijos suyos (don Fadrique y don García), podrían estar representados respectivamente por las cuatro ninfas y los dos pastores. Las figuras de Elisa y Nemoroso se han identificado, como en la égloga I, con Isabel Freyre y el propio Garcilaso. Los nombres de las cuatro ninfas derivan de distintas fuentes: Filódoce está tomado de Virgilio (*Geórgicas* IV, 336); Dinámene aparece en Homero (*Ilíada*, XVIII, 35-47); Climene figura en ambos textos; y Nise (en el que se ha visto el anagrama de Inés de Castro, amante del rey portugués y decapitada) tiene como modelo a Nisa, la pastora infiel en Virgilio (*Bucólicas*, VIII), aunque el cambio de la vocal pueda explicarse por la nereida «Nesaee (Ho-

[2] Sobre la identificación de esta *María* con María Osorio Pimentel, esposa de don Pedro de Toledo, véase la nota introductoria.

que por otro camino me desvía,
está y estará tanto en mí clavada,
cuanto del cuerpo el alma acompañada.

Y aun no se me figura que me toca
10 aqueste oficio solamente en vida,
mas con la lengua muerta y fria en la boca
pienso mover la voz a ti debida;
libre mi alma de su estrecha roca,
por el Estigio lago conducida,
15 celebrando t'irá, y aquel sonido
hará parar las aguas del olvido.

mero, *Ilíada*, XVIII 40, y Virgilio, *Geórgicas*, IV, 338), que en griego ático se pronunciaba Nisee. El nombre de Tirreno es gentilicio de origen clásico (Virgilio, *Eneida*, I, VI, VII, VIII, X, XI y XII), especialmente adoptado en la literatura pastoril desde Petrarca y Benivieni a Sannazaro tanto en forma masculina (*Arcadia*, I, 109) como femenina (IX, y XI, 61); el nombre de Alcino parece corresponderse con el del rey de los feacios Alcínoo (Homero, *Odisea*, VI-XIII), que Ariosto puso de moda con la maga Alcina (*Orlando*, VI-VII). El nombre de Flérida procede de los libros de caballerías, mientras el de Phyllis es el de una pastora en Virgilio (*Bucólicas*, II y III), que en castellano e italiano ha dado lugar a dos formas, el nominativo Filis (Sannazaro, *Arcadia*, XII) y el acusativo Fílida (*Arcadia*, II), ambas con amplia fortuna en la literatura posterior.

[8] La firmeza que confiesa el poeta de celebrar las gracias de la destinataria de su obra se ha puesto en relación con Virgilio, *Eneida*, IV, 336, traducido bastante más a la letra en la égloga II, 161-162.

[11-12] La capacidad de seguir cantando incluso muerto guarda relación con las palabras pronunciadas por Orfeo después de decapitado: «Eurydicen vox ipsa et frigida lingua, / a miseram Eurydicen! anima fugiente uocabat» (Virgilio, *Geórgicas*, IV, 525-526) o «vidi colui che sola Euridice ama, / e lei segue all'inferno, e, per lei morto, / con la lingua già fredda anco la chiama» (Petrarca, *Trionfi*, IV, 13-15).

[13] *roca*: «perífrasis del 'cuerpo', a quien llama 'cárcel del alma'» (Herrera); se ha sugerido una posible influencia del italiano *rocca* 'fortaleza, ciudadela'.

[14-16] '(mi alma), conducida a través de la laguna Estigia (*por el Estigio lago*), te irá celebrando, y aquel sonido (de *la voz a ti debida*) hará parar las aguas del río Leteo (*las aguas del olvido*)'. La estrofa íntegra se canta con ocasión de la muerte de Altisidora en el *Quijote*, II, 69 y el verso 12 inspiró el título de uno de los textos más conocidos de la lírica de la generación del 27.

El prodigio del poeta en los infiernos parece asimilación del producido allí por la música de Orfeo, cuya lira llegó a enternecer a sus habitantes (égloga II, 1077-1078); sobre la paralización de las aguas de los ríos, véase soneto XV, 1-4, canción V, 1-10 y égloga II, 1077-1079, etc.

La laguna Estige era uno de los cursos de agua más conocidos del infierno, que las almas habían de atravesar para acceder al reino de los muertos. Las *aguas del olvido* son las del río Leteo, de cuyas fuentes bebían los muertos para olvidar su vida terrestre.

Mas la fortuna, de mi mal no harta,
me aflige y d'un trabajo en otro lleva;
ya de la patria, ya del bien me aparta,
20 ya mi paciencia en mil maneras prueba,
y lo que siento más es que la carta
donde mi pluma en tu alabanza mueva,
poniendo en su lugar cuidados vanos,
me quita y m'arrebata de las manos.

25 Pero, por más que'n mí su fuerza pruebe,
no tornará mi corazón mudable;
nunca dirán jamás que me remueve
fortuna d'un estudio tan loable;
Apolo y las hermanas todas nueve
30 me darán ocio y lengua con que hable
lo menos de lo que'n tu ser cupiere,
que'sto será lo más que yo pudiere.

En tanto, no te ofenda ni te harte
tratar del campo y soledad que amaste,
35 ni desdeñes aquesta inculta parte
de mi estilo, que'n algo ya estimaste.
Entre las armas del sangriento Marte,
do apenas hay quien su furor contraste,
hurté de tiempo aquesta breve suma,
40 tomando ora la espada, ora la pluma.

[18] *d'un trabajo en otro*: 'de una dificultad a otra'; «Exspectant curae, catenatique labores» (Marcial, *Epigramas*, I, XV, 7).

[21] *carta*: 'papel', probablemente más por influencia del italiano que del latín.

[24] Se refiere a la fortuna que puede acabar o probar la paciencia de uno, quizá en alusión a Virgilio, *Eneida*, V, 710: «Superanda omnis fortuna ferendo est».

[27-28] '...que fortuna me aparta (*remueve*) de un empeño (*estudio*)...'; sobre *estudio*, véase arriba, elegía I.

[30-32] 'al menos (*lo menos*) de lo concerniente a tu persona (*de lo que'n tu ser cupiere*), que yo no podré hacer más'; el segundo verso aparece en Boscán, canción I, 314-315 («hablaré ya lo menos que tuviere, / que'sto será lo más que yo pudiere»).

[35-36] *inculta... de mi estilo*: más que un tópico de humildad, como ha interpretado algún comentarista antiguo, hay aquí una referencia al estilo ínfimo en que debían escribirse las églogas (véanse, abajo, vv. 41-48).

[37] La referencia a la ocupación militar parece eco de Virgilio, *Bucólicas*, X, 44-45: «Nunc insanus amor duri me Martis in armis. / Tela inter media atque adversos detinet hostes».

[40] La compaginación del oficio de militar con el de escritor aparece en

Aplica, pues, un rato los sentidos
al bajo son de mi zampoña ruda,
indigna de llegar a tus oídos,
pues d'ornamento y gracia va desnuda;
45 mas a las veces son mejor oídos
el puro ingenio y lengua casi muda,
testigos limpios d'ánimo inocente,
que la curiosidad del elocuente.

Por aquesta razón de ti escuchado,
50 aunque me falten otras, ser merezco;
lo que puedo te doy, y lo que he dado,
con recebillo tú, yo me'nriquezco.
De cuatro ninfas que del Tajo amado
salieron juntas, a cantar me ofrezco:
55 Filódoce, Dinámene y Climene,
Nise, que en hermosura par no tiene.

Cerca del Tajo, en soledad amena,
de verdes sauces hay una espesura
toda de hiedra revestida y llena,
60 que por el tronco va hasta el altura,
y así la teje arriba y encadena,

Marullo, *Epigramas*, I («Quaeque manus ferrum, posito fert ense libellos, / et placet, et Musis est sine dulce nihil»), y, en términos que recuerdan a Garcilaso, se menciona en Tansillo y Paterno.

[45] *a las veces*, en lugar de 'a veces', no excepcional en tiempos de Garcilaso, parece favorecido por su uso en los textos italianos que reelabora, como en Sannazaro, *Arcadia*, VII («alle volte»).

[48] *curiosidad*: 'artificio, sofisticación'; véase Epístola a Boscán, II.

[51] «Che quanto io posso dar, tutto vi dono» (Ariosto, *Orlando*, I, III, 8).

[55-56] Sobre los nombres de las ninfas, tomados fundamentalmente de Virgilio y Sannazaro, véase nota introductoria.

[57] La descripción de esta ribera del Tajo (con la misma pareja inicial de rimas) es semejante a otra de Ariosto, *Orlando*, XIV, XCII-XCIII: «Giace in Arabia una valletta amena, / lontana da cittadi e da villaggi, / ch'all'ombra di duo monti è tutta piena / d'antiqui abeti e di robusti faggi. / Il sole indarno il chiaro dí vi mena; / che non vi può mai penetrar coi raggi, / sì gli è la via da folti rami tronca, / e quivi entra sotterra una spelonca...» (véanse vv. 61-63).

[61-63] La descripción de una espesura que el sol no puede atravesar es tópico que se remonta a Teócrito, *Idilios*, VII, 7-8, imitado por Virgilio, *Bucólicas*, IX, 42, y recreado por otros autores latinos e italianos; Garcilaso parece seguir a Ariosto, *Orlando*, XIV (véanse vv. 57-80) y I, XXXVII, 7-8 («E la foglia coi rami in modo è mista, / ch'il sol non v'entra, non che minor vista»).

que'l sol no halla paso a la verdura;
el agua baña el prado con sonido,
alegrando la vista y el oído.

65 Con tanta mansedumbre el cristalino
Tajo en aquella parte caminaba,
que pudieran los ojos el camino
determinar apenas que llevaba.
Peinando sus cabellos d'oro fino,
70 una ninfa del agua do moraba
la cabeza sacó, y el prado ameno
vido de flores y de sombras lleno.

Movióla el sitio umbroso, el manso viento,
el suave olor d'aquel florido suelo;
75 las aves en el fresco apartamiento
vio descansar del trabajoso vuelo;
secaba entonces el terreno aliento
el sol, subido en la mitad del cielo;
en el silencio solo se 'scuchaba
80 un susurro de abejas que sonaba.

Habiendo contemplado una gran pieza
atentamente aquel lugar sombrío,

[65-68] 'Con tanta mansedumbre el cristalino Tajo fluía (*caminaba*)..., que los ojos apenas podían (*pudieran*) determinar la dirección (*el camino*) que llevaba'; la corriente silenciosa del río Tajo está descrita en términos similares al Ródano en Julio César, *De bello gallico*, I («In Rhodanum influit incredibili lenitate, ita ut oculis, in utram partem fluat, iudicari non possit»), y en Pomponio Mela, *Chorographia*, III, 40 («Labitur placidus et silens, neque in utram partem fluat, quamquam intuearis, manifestum»), aunque tiene otros paralelos menos literales en la poesía latina e italiana.

[70-72] La escena de una ninfa sacando la cabeza del agua combina elementos de Virgilio, *Geórgicas*, IV, 351-352 («sed ante alias Arethusa sorores / prospiciens summa flavum caput extulit unda»), y Sannazaro, *De partu virginis*, III, 323-325 («dum sublevat undis / muscosum caput et taurino cornua vultu; adspicit insuetas late florescere ripas»).

[78] El calor estival del mediodía se describe según un modo especialmente común en la literatura pastoril desde Teócrito, *Idilios*, I: «et medium iam sol conscenderat axem»; véase, además, Virgilio, *Geórgicas*, IV, 426-427 («... et medium Sol igneus orbem / hauserat...»), y Boiardo, *Orlando innamorato*, I, XVII, LXI, 5 («Era salito a mezzo il cielo il sole»); y también égloga I, 43-45.

[80] La aliteración producida con el zumbido de las abejas parece inspirarse en Virgilio, *Bucólicas*, I, 54-55: «saepes Hyblaeis apibus florem depasta salicti / saepe levi somnum suadebit inire susurro» (véase égloga II, 64-76).

somorgujó de nuevo su cabeza
y al fondo se dejó calar del río;
85 a sus hermanas a contar empieza
del verde sitio el agradable frío,
y que vayan les ruega y amonesta
allí con su labor a estar la siesta.

No perdió en esto mucho tiempo el ruego,
90 que las tres d'ellas su labor tomaron
y en mirando defuera vieron luego
el prado, hacia el cual enderezaron;
el agua clara con lascivo juego
nadando dividieron y cortaron
95 hasta que'l blanco pie tocó mojado,
saliendo del arena, el verde prado.

Poniendo ya en lo enjuto las pisadas,
escurriendo del agua sus cabellos,
los cuales esparciendo cubijadas
100 las hermosas espaldas fueron dellos;
luego, sacando telas delicadas
que'n delgadeza competian con ellos,
en lo más escondido se metieron
y a su labor atentas se pusieron.

[83] *somorgujó* (del latín **submergulio*): 'metió debajo del agua, sumergió'.

[84] *calar*: 'bajar, descender'; parece haber una reminiscencia de Virgilio, *Eneida*, XII, 886: «Et se fluuio Dea condidit alto».

[86] 'la agradable frescura (*frío*) del verde lugar' donde pasar mejor la siesta u hora sexta, esto es, las doce del mediodía (véase égloga II, 431, etc...).

[93-94] El movimiento de las ninfas en el agua está descrito en coincidencia con Sannazaro, *De partu virginis*, III, 288-289 («...Dinameneque / Asphaltisque adsueta leves fluitare per undas»), a quien Hernández de Velasco traduce siguiendo a Garcilaso: «Y Asfaltis, que entre todas se esmeraba, / en cortar el agua con lascivo juego»).

[97-98] La escena de las ninfas secándose los cabellos parece proceder de Ovidio, *Metamorfosis*, II, 12: «pars in mole sedens uiridis siccare capillos»; *escurriendo* se ha interpretado como «verbo indigno de la hermosura de los cabellos de las náyades» (Herrera).

[99-100] La imagen de las ninfas con las espaldas cubiertas por su larga cabellera es la misma de la égloga II, 626-627 (con la repetición de la palabra *cubijadas*).

[101-104] Las Náyades y las Nereidas, que salían del agua con frecuencia (véanse vv. 95-98), acostumbraban a hilar y tejer en sus grutas submarinas (Sannazaro, *De partu virginis*, 499: «quos udis nevere sub antris...»); Garcilaso llegó a ser objeto de censura por presentarlas fuera del agua (v. 97), si bien metidas en una caverna (v. 103).

105 Las telas eran hechas y tejidas
del oro que'l felice Tajo envía,
apurado después de bien cernidas
las menudas arenas do se cría,
y de las verdes ovas, reducidas
110 en estambre sotil, cual convenía,
para seguir el delicado estilo
del oro, ya tirado en rico hilo.

La delicada estambre era distinta
de las colores que antes le habian dado
115 con la fineza de la varia tinta
que se halla en las conchas del pescado;

[107] *apurado*: 'pulido'.

[105-108] Las pepitas de oro que arrastraba el Tajo en medio de sus arenas era fenómeno descrito por biólogos y cosmógrafos antiguos (Plinio y Pomponio Mela), además de aludido por la mayor parte de poetas (desde Catulo a Claudiano); la descripción de ríos con tales riquezas forma parte del paisaje ideal de la literatura pastoril (véanse vv. 105-120).

[105-120] La descripción de las *telas*, aunque sea un motivo bastante conocido, se basa fundamentalmente en Sannazaro, *Arcadia*, XII, 16 («E quivi dentro sovra verdi tappeti trovammo alcune ninfe sorelle di lei, che con bianchi e sottilissimi cribri cernivano oro, separandolo da le minute arene. Altre filando il riducevano in mollissimo stame, e quello con sete di diversi colori intessevano in una tela di maraviglioso artificio...»), con la adición de elementos procedentes de otros textos, bien del mismo autor (v. 109), bien de Ovidio (vv. 115-116).

[109-112] 'y de las verdes ovas, reducidas en fino hilo (*en estambre sotil*), cual convenía para adecuarse (*seguir*) a la delicada forma (*estilo*) del oro, ya reducido (*tirado*) en rico hilo'.

Las *verdes ovas*, en lugar de la lectura *verdes hojas*, que traen todas las ediciones antiguas, parecen más adecuadas al mundo acuático al que pertenecen las ninfas, en correspondencia exacta con Virgilio, *Bucólicas*, VIII, 87 («virides... ulvae»), y de acuerdo con Sannazaro, *De partu virginis*, III, 500-501 («Naiades, molli ducentes stamina musco / Sidonioque rudes saturantes murice telas»).

La referencia al *estambre*, que otros editores interpretan como sinónimo de 'urdimbre', se explica fundamentalmente por la influencia del *De partu virginis*, III, 500 («molli... stamina»); pero el adjetivo que le acompaña (*sotil*) parece eco de la *Arcadia*, XII, 16 (véanse vv. 105-120).

La palabra *estilo* o bien puede relacionarse con su sentido etimológico (del griego 'columna delgada'), o bien puede pensarse en una reminiscencia del italiano *stelo* 'talle'.

[113-116] 'La delicada urdimbre (*estambre*) estaba adornada por (*era distinta de*) los colores que antes le habían dado gracias a (*con*) la pureza (*fineza*) del variado color (*varia tinta*) que se halla en las conchas del molusco (*del pescado*)'.

La palabra *distinta* está usada con uno de los significados que tenía en latín (véase la Epístola a Boscán, v. 6).

tanto arteficio muestra en lo que pinta
y teje cada ninfa en su labrado,
cuanto mostraron en sus tablas antes
120 el celebrado Apeles y Timantes.

Filódoce (que así d'aquéllas era
llamada la mayor), con diestra mano,
tenía figurada la ribera
de Estrimón: de una parte el verde llano
125 y d'otra el monte d'aspereza fiera,
pisado tarde o nunca de pie humano,
donde el amor movió con tanta gracia
la dolorosa lengua del de Tracia.

Estaba figurada la hermosa
130 Eurídice, en el blanco pie mordida
de la pequeña sierpe ponzoñosa,
entre la hierba y flores escondida;
descolorida estaba como rosa

La tinción de la *estambre* de las *verdes ovas* (véanse vv. 109-110) con los colores de la púrpura (*la varia tinta*) aparece en Sannazaro, *De partu Virginis*, III, 501 (véase arriba, v. 109), y en Ovidio, *Metamorfosis*, VI, 61-62 («Illic et Tyrium quae purpura sensit aënum / texitur et tenues parui discriminis umbrae...»); la púrpura se obtenía por la cocción del molusco múrex.

[118] *labrado*: 'conjunto de telas que ha preparado cada ninfa'.

[119] *tablas*: 'cuadros', llamados así porque se pintaban en tablas.

[120] *Apeles y Timantes*: dos grandes pintores griegos, mencionados con frecuencia como términos de ponderación.

[121] Filódoce teje la historia de Orfeo (*el de Tracia*) y Eurídice, difundida por varias fuentes, que Garcilaso emplea en distinta medida (véanse abajo, vv. 129-144).

[124] *Estrimón*: el río más grande de Tracia, patria de Orfeo (véase v. 128).

[125] *el monte*, descrito con un elemento característico (v. 126) de la literatura pastoril desde Sannazaro (véase égloga II, 449-451), podría ser el Ródope.

[130] Las escenas de la muerte de Eurídice y el descenso de Orfeo a los infiernos parecen ampliar a Sannazaro, *Arcadia*, XII, 17-18: «...tra li molti ricami tenevano allora in mano i miserabili casi de la deplorata Euridice: sì come nel bianco piede punta dal velenoso aspide fu costretta di esalare la bella anima, e come poi per ricoprarla discese a l'inferno, e ricoprata la perdé la seconda volta lo smemorato marito»; el detalle de la *pequeña sierpe* podría estar sugerido por Petrarca, *Canzoniere*, CCCXXIII, 69-70 («punta poi nel tallon d'un picciol angue, / come fior colto langue»), quien, además, introduce la comparación con la flor cortada (véanse vv. 133-134), al igual que Poliziano, *Orfeo*, II, 166-167, y Molza, *Ninfa Tiberina*, 80, 1-5.

que ha sido fuera de sazón cogida,
135 y el ánima, los ojos ya volviendo,
de la hermosa carne despidiendo.

Figurado se vía estensamente
el osado marido, que bajaba
al triste reino de la escura gente
140 y la mujer perdida recobraba;
y cómo, después desto, él, impaciente
por mirarla de nuevo, la tornaba
a perder otra vez, y del tirano
se queja al monte solitario en vano.

145 Dinámene no menos artificio
mostraba en la labor que había tejido,
pintando a Apolo en el robusto oficio
de la silvestre caza embebecido.
Mudar presto le hace el ejercicio
150 la vengativa mano de Cupido
que hizo a Apolo consumirse en lloro
después que le enclavó con punta d'oro.

Dafne, con el cabello suelto al viento,

133-134 La imagen de la rosa cortada a destiempo procede de Ariosto, *Orlando*, XXIV, LXXX, 4-6: «...languidetta come rosa, / rosa non colta in sua stagione, sì ch'ella / impallidisca in su la siepe ombrosa» (véanse otras variantes en la égloga II, 1258-1259).

138 *el osado marido* es Orfeo.

139 La hipálage parece estar sugerida por Virgilio, *Eneida*, VI, 268-269 («Ibant obscuri sola sub nocte per umbram / perque domos Ditis uacuas et inania regna»); la denominación de los habitantes del infierno (v. 140) coincide con Dante, *Inferno*, III, 3 («per me si va tra la perduta gente»).

143 El *tirano* es Plutón, rey de los infiernos; el calificativo posiblemente está tomado de Virgilio, *Geórgicas*, IV, 492-493.

145 Dinámene borda en tres partes la historia de Apolo y Dafne, correspondientes a Ovidio, *Metamorfosis*, I, 452-567; la referencia a Dafne se halla en un contexto afín a Sannazaro, *Arcadia*, II, 113-114.

149 Entiéndase: '*el ejercicio* de la caza' (véase égloga II, 836).

150-152 Cupido lleva en su aljaba dos tipos de flechas: unas, con la punta afilada y de oro, producen amor (v. 151); otras, romas y de plomo, inspiran odio (v. 160).

153 Esta imagen de Dafne deriva directamente de Ovidio, *Metamorfosis*, I, 529 («et leuis impulsos retro dabat aura capillos»), quizá con alguna reminiscencia de Sannazaro, *Arcadia*, II, 108 («deh spargi al vento le dorate chiome»).

sin perdonar al blanco pie corría,
155 por áspero camino tan sin tiento,
que Apolo en la pintura parecía
que, porque'lla templase el movimiento,
con menos ligereza la seguía:
él va siguiendo, y ella huye como
160 quien siente al pecho el odïoso plomo.

Mas a la fin los brazos le crecían
y en sendos ramos vueltos se mostraban;
y los cabellos, que vencer solían
al oro fino, en hojas se tornaban;
165 en torcidas raíces s'estendían
los blancos pies y en tierra se hincaban;
llora el amante y busca el ser primero,
besando y abrazando aquel madero.

Climene, llena de destreza y maña,
170 el oro y las colores matizando,
iba de hayas una gran montaña,
de robles y de peñas varïando;
un puerco entre ellas, de braveza estraña,
estaba los colmillos aguzando
175 contra un mozo no menos animoso,
con su venablo en mano, que hermoso.

Tras esto, el puerco allí se via herido
d'aquel mancebo, por su mal valiente,
y el mozo en tierra estaba ya tendido,
180 abierto el pecho del rabioso diente,
con el cabello d'oro desparcido
barriendo el suelo miserablemente;

154-158 'corría por ásperos caminos tan alocadamente (*sin tiento*) y sin evitar el daño (*perdonar*) a su blanco pie, que Apolo parecía en la pintura seguirla con menos rapidez (*con menos ligereza*), para que ella corriera menos (*porque'lla templase el movimiento*)'; sobre el sentido de *perdonar*, véase el soneto XXII, II; y arriba, v. 45.

161-168 La transformación de Dafne en laurel está basada en Ovidio, *Metamorfosis*, I, 548-552, al igual que en el soneto XIII.

169 Climene teje la muerte de Adonis por un jabalí y el llanto de Venus sobre su cadáver, no ciñéndose exclusivamente a Ovidio, *Metamorfosis*, X, 708-739.

las rosas blancas por allí sembradas
tornaban con su sangre coloradas.

185 Adonis éste se mostraba que'ra,
según se muestra Venus dolorida,
que, viendo la herida abierta y fiera,
sobre'l estaba casi amortecida;
boca con boca coge la postrera
190 parte del aire que solía dar vida
al cuerpo por quien ella en este suelo
aborrecido tuvo al alto cielo.

La blanca Nise no tomó a destajo
de los pasados casos la memoria,
195 y en la labor de su sotil trabajo
no quiso entretejer antigua historia;
antes, mostrando de su claro Tajo
en su labor la celebrada gloria,
la figuró en la parte donde'l baña
200 la más felice tierra de la España.

183-184 El prodigio se relata de forma diferente en otros autores. Las *rosas*, que hasta entonces siempre habían sido *blancas*, adquieren el color rojo no por la sangre que Adonis está derramando como consecuencia de la herida del jabalí, sino por la que Venus derramó al pincharse con una espina cuando corría en busca de su moribundo amante. Garcilaso seguramente está recordando la transformación de la sangre de Adonis en rosa, según Bión, *Canto fúnebre*, 65-66: «cuanta sangre vierte Adonis...: de la sangre nace la rosa».

189-190 La actitud de Venus es la misma que adopta en Bión, *Canto fúnebre*, vv. 45-47 («tantum me osculare, quanto vivat osculum, / spiritus tuus effluet, quod dulce philtrum auriam / omnemque ebibant...»); la costumbre de recibir boca con boca el último aliento de un moribundo (amigo o familiar) está descrita por otros autores, desde Virgilio, *Eneida*, IV, 684-685, a Ariosto, *Orlando*, XXIV, LXXXII, 5-8 («Così dicendo, le reliquie estreme / de lo spirto vital che morte fura / va ricogliendo con le labra meste / fin ch'una minima aura ve ne reste»), a quien se ha propuesto como fuente más inmediata de Garcilaso.

192 *aborrecido*: 'disgustado, enojado', posiblemente en referencia a los celos de Marte, con quien se suele identificar al jabalí que da muerte a Adonis; véanse los vv. 169 y 183-184.

193 *a destajo*: aquí, en el sentido lato de 'con trabajo', aunque podría haber una reminiscencia humorística de su sentido más literal, ya que el trabajo de tejer solía pagarse a destajo (por obra acabada); como expresión usadísima en la lengua coloquial, se ha considerado «indigna de Garcilaso» (Herrera).

Pintado el caudaloso rio se vía,
que, en áspera estrecheza reducido,
un monte casi alrededor ceñía,
con ímpetu corriendo y con rüido;
205 querer cercarlo todo parecía
en su volver, mas era afán perdido;
dejábase correr en fin derecho,
contento de lo mucho que habia hecho.

Estaba puesta en la sublime cumbre
210 del monte, y desd'allí por él sembrada,
aquella ilustre y clara pesadumbre
d'antiguos edificios adornada.
D'allí con agradable mansedumbre
el Tajo va siguiendo su jornada
215 y regando los campos y arboledas
con artificio de las altas ruedas.

En la hermosa tela se veían,
entretejidas, las silvestres diosas

202-203 'que, haciéndose estrecho, ceñía un *monte* casi alrededor suyo'; se trata del monte donde está asentada la ciudad de Toledo (véanse vv. 211-212).

205-208 La personificación del Tajo, que se siente satisfecho (v. 208) por haber intentado dar la vuelta completa al monte (aun sin haberlo logrado), forma parte del tratamiento humano y divino que los antiguos daban a los ríos (véase elegía I, 145); *sublime* (v. 209): 'alta'.

211 *clara pesadumbre*: 'excelsa masa'; los *antiguos edificios* (v. 212) son los de la ciudad de Toledo.

215-216 *altas ruedas*: las ruedas de las azudes o presas, con las que se saca el agua de los ríos aprovechando el mismo impulso de su corriente; a principios del siglo XVI, el arquitecto Juanelo Turriano construyó unas en el paso del Tajo por Toledo, que fueron conocidas como «el artificio de Juanelo».

La imagen de *campos* regados por este procedimiento aparece también en la primera oda latina de Garcilaso, 70 («prata gyris uvida roscidis»), y puede recordar a Sannazaro, *Arcadia*, XII, 41-42 («...ove quella picciola acqua in due parti si divide, l'una effundendosi per le campagne, l'altra per occolta via andandone a' commodi e ornamenti de la città»), en mayor coincidencia con Pietro da Eboli, *De balneis Puteolanis* («L'acqua chi loco venence, partese in due parte, / la una ad mare vadende, l'altra, come per arte, / unde uscì tornase per chilli lochi arcti»).

217 El cuadro sobre la muerte de Elisa está basado en Virgilio, *Bucólicas*, V, 20-44, con claras reminiscencias de Sannazaro, *Arcadia*, V (véanse, más abajo, vv. 41-48).

218 Las *silvestres diosas* no parecen caracterizar a un grupo específico de ninfas terrestres y se corresponden con las genéricas «ninfe» de Sannazaro (véanse vv. 222-224), así como con los «silvestri duoni» que allí mismo llevan los faunos (V, 31).

salir de la espesura, y que venían
220 todas a la ribera presurosas,
en el semblante tristes, y traían
cestillos blancos de purpúreas rosas,
las cuales esparciendo derramaban
sobre una ninfa muerta que lloraban.

225 Todas, con el cabello desparcido,
lloraban una ninfa delicada,
cuya vida mostraba que habia sido
antes de tiempo y casi en flor cortada;
cerca del agua, en un lugar florido,
230 estaba entre las hierbas igualada

222-224 Los antiguos solían esparcir flores sobre el cuerpo o sepulcro del difunto, como recuerda varias veces Virgilio, *Bucólicas*, V, 40 («spargite humum foliis»), y *Eneida*, VI, 883-884 («Manibus date lilia plenis; / purpureos spargam flores»); el detalle de los *cestillos blancos* procede de Sannazaro, *Arcadia*, V, 32: «le convicine ninfe... vengono ora tutte con canistri bianchissimi pieni di fiori».

225 El cabello suelto (*desparcido* es sinónimo de *esparcido*) podía interpretarse como «señal de tristeza» (Tamayo), de acuerdo con una larga tradición literaria, desde Bión.

228 Así traduce Bernardino Daza (1549) el «occidit ante diem» de Alciato, *Emblemas*, CLVI, 3.

230 *igualada*: 'tendida, derribada', mejor que 'amortajada' (las *hierbas* la envolverían a modo de *mortaja*).

No cabe descartar, sin embargo, la lectura de la primera edición (*degollada*), no tanto con el sentido de 'decapitada' (defendido por quienes ven en la muerte de Elisa la evocación del asesinato de Inés de Castro, o por quienes lo relacionan con la imagen de la *flor cortada* del v. 228), sino con el sentido no excepcional en la época de 'herida en el cuello', que ha sugerido la enmienda por *iugulada* ('herida en la vena yugular'), en tanto podría explicar la discrepancia entre *igualada* y *degollada*, la primera como una mala lectura de las grafías y la segunda como una traducción.

Pero, además, se han propuesto significados menos literales de *degollada*: el de 'desangrada', en referencia a la muerte de Isabel Freyre por un sobreparto; o el de 'con el cuello dislocado o doblado', a semejanza del cisne mencionado a continuación (vv. 231-232).

La voz *degollada*, por otro lado, da nombre a un valle sobre la ribera del Tajo, donde, según la leyenda, en tiempos de Alfonso VI, una dama mora murió de «un profundo tajo en el cuello» producido por jinetes musulmanes, cuando huía junto a un caballero leonés; a partir de este dato, se ha propuesto leer *degollada* (preposición + sustantivo) como topónimo ('entre las yerbas [del valle] de Gollada'), habida cuenta de que el lugar y sus alrededores (el valle de la Colomba) han sido descritos como «valles amenos y deleitosos», en coincidencia con los vv. 57-58 de esta misma égloga.

La escena presenta analogías, aunque también notables diferencias, con un cuadro de Piero di Cosimo, en que aparece una ninfa tendida entre la hierba, con una herida en la garganta, de donde le salen hilillos de sangre.

cual queda el blanco cisne cuando pierde
la dulce vida entre la hierba verde.

Una d'aquellas diosas que'n belleza
al parecer a todas ecedía,
235 mostrando en el semblante la tristeza
que del funesto y triste caso había,
apartada algún tanto, en la corteza
de un álamo unas letras escribía
como epitafio de la ninfa bella,
240 que hablaban ansí por parte della:

«Elisa soy, en cuyo nombre suena
y se lamenta el monte cavernoso,
testigo del dolor y grave pena
en que por mí se aflige Nemoroso
245 y llama: 'Elisa', 'Elisa'; a boca llena
responde el Tajo, y lleva presuroso

231-232 No parece claro el eco de Virgilio, *Geórgicas*, II, 198-199: «...campum / pascentem niveos herboso flumine cycnos».

238-240 *unas letras... della*: 'unas letras... puestas en boca de ella'. La palabra epitafio se ha usado indebidamente en lugar de inscripción (Herrera).

241-242 *en cuyo nombre... el monte cavernoso*: 'en recuerdo o memoria de cuyo nombre... el monte lleno de cuevas y cavernas', como en Sannazaro, *Arcadia*, V, 34: «mentre il mondo sarà sussurreranno il nome tuo».

245-246 El artificio de la repetición del nombre de una persona en forma de eco se remonta a Virgilio, *Bucólicas*, II, 69, y VI, 44; *Geórgicas*, IV, 252-257; y lo imitan Propercio, *Elegías*, I, XVIII, 31-32 («Sed qualis cum que es resonent 'Cynthia' siluae, / nec deserta tuo nomine saxa uacent»), y Sannazaro, *Arcadia*, V, 51-52 («'Androgeo, Androgeo' sonava il bosco»).

No conviene descartar la puntuación de la primera edición, menos original en subrayar los efectos del eco, pero más acorde con los modelos imitados: «y (Nemoroso) llama 'Elisa, Elisa' *a boca llena*; responde el Tajo y lleva presuroso...»; como tampoco parece imposible establecer la pausa fuerte antes de *a boca llena*: «y (Nemoroso) llama 'Elisa, Elisa'; a boca llena responde el Tajo...».

247 *al mar de Lusitania*: en posible alusión a la nacionalidad de la ninfa Elisa, identificada con Isabel Freyre y también con doña Inés de Castro; o en referencia a la ninfa narradora (Nise), relacionada exclusivamente con la segunda dama (v. 230).

248 El epitafio grabado en la corteza de un álamo presenta cierta analogía con la inscripción que figura en el túmulo de Mopso (Virgilio, *Bucólicas*, V, 43-44), que recuerda la costumbre entre los pastores de grabar en los árboles, bien sus versos de amor (Virgilio, *Bucólicas*, V, 11-12; y Calpurnio, I, 33-88), bien el nombre de su amada (Virgilio, *Bucólicas*, X, 54-55; y Ovidio, *Heroidas*, V, 21-24).

al mar de Lusitania el nombre mío,
donde será escuchado, yo lo fío».

En fin, en esta tela artificiosa
250 toda la historia estaba figurada,
que en aquella ribera deleitosa
de Nemoroso fue tan celebrada;
porque de todo aquesto y cada cosa
estaba Nise ya tan informada,
255 que, llorando el pastor, mil veces ella
se enterneció escuchando su querella;

y porque aqueste lamentable cuento
no sólo entre las selvas se contase,
mas dentro de las ondas sentimiento,
260 con la noticia desto, se mostrase,
quiso que de su tela el argumento
la bella ninfa muerta señalase,
y ansí se publicase de uno en uno
por el húmido reino de Neptuno.

265 Destas historias tales varïadas
eran las telas de las cuatro hermanas,
las cuales con colores matizadas,
claras las luces, de las sombras vanas
mostraban a los ojos relevadas
270 las cosas y figuras que eran llanas,
tanto, que al parecer el cuerpo vano
pudiera ser tomado con la mano.

264 *húmido reino*: idéntica perífrasis emplea Virgilio, *Geórgicas*, IV, 363 («umida regna»). La divulgación de una triste historia (*lamentable cuento*) tanto por tierra como por mar es motivo que recuerda el de la repetición del nombre de la amada (vv. 245-246): «E mi pare che le concave grotte, *i fonti*, le valli, i monti con tutte *le selve* la chiamano, e gli altri arbusti risoneno sempre il nome di lei» (Sannazaro, *Arcadia*, VII, 21-22); y, más secundariamente, recuerda la canción III, que recorre y se anega en las aguas del Danubio; la celebración de la muerte de Elisa por parte de Nemoroso (v. 258) parece alusión a la égloga I.

267-272 'las cuales (*las telas*) mostraban... en relieve las cosas y figuras que eran llanas, con las luces claras y las sombras inconsistentes, tanto, que en apariencia el cuerpo irreal...'; la técnica de los bordados es la misma de la pintura renacentista, que intenta conseguir la impresión escultórica de los objetos, según señalan los numerosos tratados sobre la materia (especialmente el *De pintura* de Leon Battista Alberti).

Los rayos ya del sol se trastornaban,
escondiendo su luz al mundo cara
275 tras altos montes, y a la luna daban
lugar para mostrar su blanca cara;
los peces a menudo ya saltaban,
con la cola azotando el agua clara,
cuando las ninfas, la labor dejando,
280 hacia el agua se fueron paseando.

En las templadas ondas ya metidos
tenían los pies y reclinar querían
los blancos cuerpos, cuando sus oídos
fueron de dos zampoñas que tañían
285 suave y dulcemente detenidos,
tanto, que sin mudarse las oían
y al son de las zampoñas escuchaban
dos pastores a veces que cantaban.

Más claro cada vez el son se oía
290 de dos pastores que venían cantando
tras el ganado, que también venía
por aquel verde soto caminando
y a la majada, ya pasado el día,
recogido le llevan, alegrando

[273] *se trastornaban*: 'se transponían, se ocultaban'.

[276] *blanca cara* se ha considerado una expresión cacofónica (Herrera), y por ello se ha sugerido la enmienda de *blanca* por *blanda*, de acuerdo con Plinio, II, XVIII.

[277-278] Los peces en actitud juguetona parecen tener un cierto paralelo en Virgilio, *Eneida*, V, 595: «...luduntque per undas».

[279-280] Hay una descripción semejante de las ninfas en el soneto XI, 9-10: «dejad un rato la labor, alzando / vuestras rubias cabezas a mirarme».

[281-283] Las ninfas que interrumpen su regreso al agua parecen tener relación con Sannazaro, *Salices*, 98-100: «...iamque in fluvium se mergere adortae, / membra reclinabant et aquas prono ore petebant, / cum subito obriguere pedes...».

[288] 'dos pastores que cantaban alternadamente (*a veces*)', en referencia al canto amebeo tradicional de la literatura pastoril (véase égloga I): «Logisto che cominciasse e a Elpino che, alternando a vicenda, rispondesse» (Sannazaro, *Arcadia*, IV, 29); «desde aquí adelante es esta égloga de pastores, porque la pintura no lo era» (Herrera).

[294-296] Pastores cantando para aligerar el camino de vuelta aparecen ya en Virgilio, *Bucólicas*, IX, 64: «Cantantes licet usque (minus uia laedet) eamus, / cantantes ut eamus, ego hoc te fasce levabo».

295 las verdes selvas con el son süave,
haciendo su trabajo menos grave.

Tirreno destos dos el uno era;
Alcino el otro: entrambos estimados
y sobre cuantos pacen la ribera
300 del Tajo con sus vacas enseñados;
mancebos de una edad, d'una manera
a cantar juntamente aparejados
y a responder, aquesto van diciendo,
cantando el uno y el otro respondiendo.

*Tirreno*

305 Flérida, para mí dulce y sabrosa
más que la fruta del cercado ajeno,
más blanca que la leche y más hermosa
que'l prado por abril de flores lleno.
Si tú respondes pura y amorosa
310 al verdadero amor de tu Tirreno,
a mi majada arribarás primero
que'l cielo nos amuestre su lucero.

[300] *enseñados*: 'instruidos, diestros'.

[301-304] La edad de los dos pastores y la forma de canto amebeo que adoptan parecen tomados de Virgilio, *Bucólicas*, VII, 4-5 y 18 («Ambo florentes aetatibus, / Arcades ambo, / et cantare pares, et respondere parati / ...Alternis igitur contendere versibus ambo / coepere...»), probablemente a través de Sannazaro, *Arcadia*, IV, 17-18 («...ambiduo di *Arcadia* et egualmente a cantare et a rispondere apparecchiati»).

[305-306] Esta comparación (insinuada en la elegía II, 104-105) parece tener origen en los Proverbios 9, 17: («Aquae furtivae dulciores sunt et panis absconditus suavior»), sin descartar otras fuentes clásicas, como Ovidio, *Ars amatoria*, I, 349 («fertilior seges est alienis semper in agris»); el símil con la *fruta* no necesariamente hay que interpretarlo como una preocupación de Garcilaso por el pecado original.

[311-312] *primero que*: 'antes que'. Esta interpelación a la amada, con la ponderación de su belleza, contiene elementos de Teócrito, *Idilios*, XI («Más blanca eres que la leche cuajada, / más delicada que un cordero...»), y Virgilio, *Bucólicas*, VII, 37 («Nerine Galatea, thymo mihi dulcior Hyblae, / candidior cycnis...»), así como de Sannazaro, *Arcadia*, II, 101-102 («Fillida mia, più che i ligustri bianca, / più vermiglia ch'il prato a mezzo aprile»), quizá influidos por Ovidio, *Metamorfosis*, XIII, 790-791 («Candidior folio nivei, Galatea, ligustri, / floridior pratis»).

*Alcino*

Hermosa Filis, siempre yo te sea
amargo al gusto más que la retama,
315 y de ti despojado yo me vea
cual queda el tronco de su verde rama,
si más que yo el murciégalo desea
la escuridad, ni más la luz desama,
por ver ya el fin de un término tamaño,
320 deste dia, para mí mayor que un año.

*Tirreno*

Cual suele, acompañada de su bando,
aparecer la dulce primavera,
cuando Favonio y Céfiro, soplando,
al campo tornan su beldad primera
325 y van artificiosos esmaltando
de rojo, azul y blanco la ribera;

313-314 Garcilaso prefiere la *retama* como término de ponderación para la amargura, por más popular y conocido que las «Sardonis... herbis» de Virgilio (véanse vv. 313-320).

320 El deseo de la llegada de la noche está expresado en términos bastante afines a Virgilio, *Bucólicas*, VII, 41-43: «Imo ego Sardois videar tibi amarior herbis, / horridior rusco, proiecta uilior alga, / si mihi non haec lux toto iam longior anno est»; exageraciones similares sobre la duración de uno o varios días aparecen, por ejemplo, en Ovidio, *Heroidas*, XVIII, 25 («septima nox agitur, spatium mihi longius anno»), y Marco Flaminio, *Lusus* XI, 3-4 («Dumque venis longo brevio hora videbitur anno longior»).

321 Los efectos producidos por la llegada de la primavera puestos en relación con los provocados por la presencia de la amada parecen adoptar, si bien con otras imágenes, el esquema de Sannazaro, *Piscatorias*, III, 54-57: «Qualis tranquillo quae labitur aequore cymba, / cum Zephyris summae crispantur leniter undae, / tuta volat luditque hilaris per transtra inventus: / talis vita mihi, mea dum me Chloris amabat»; en la descripción de la primavera confluye una amplia tradición literaria (véase v. 325).

323 *Favonio* y *Céfiro*: «aquí sin duda se descuidó nuestro poeta porque hace dos vientos siendo uno...: al que los griegos llaman Céfiro, porque trae vida, llaman los latinos Favonio, porque favorece a la vida...; mas si alguien quiere defender a Garcilaso, sepa Turnebo... dice que son diferentes vientos» (Brocense).

325 La imagen procede de Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 142-143: «Vedi le valli e i campi che si smaltano / di color mille...».

en tal manera, a mí Flérida mía
viniendo, reverdece mi alegría.

*Alcino*

¿Ves el furor del animoso viento
330 embravecido en la fragosa sierra,
que los antigos robles ciento a ciento
y los pinos altísimos atierra,
y de tanto destrozo aun no contento,
al espantoso mar mueve la guerra?
335 Pequeña es esta furia comparada
a la de Filis con Alcino airada.

*Tirreno*

El blanco trigo multiplica y crece;
produce'l campo en abundancia tierno
pasto al ganado; el verde monte ofrece
340 a las fieras salvajes su gobierno;
a doquiera que miro, me parece

327-328 Aunque en aplicación de otro tema (véanse vv. 337-344), hay una reminiscencia clara de Virgilio, *Bucólicas*, VII, 59: «Phyllidis aduentu nostrae nemus omne virebit».

329-336 *animoso*: 'que sopla con ímpetu'; los precedentes de este adjetivo aplicado a *viento* podrían hallarse en Virgilio, *Geórgicas*, II, 441 («animosi Euri»), y Ovidio, *Amores*, I, VI, 51 («animoso... vento»). En el verso siguiente, se emplea el epíteto *fragosa* ('áspera, escarpada, rocosa') en un contexto similar a Ovidio, *Metamorfosis*, IV, 778: «...et silvis horrentia saxa fragosis».

La comparación de las iras de la amada con la furia de una tormenta sigue a Virgilio, *Bucólicas*, III, 80-81 («Triste lupus stabulis, maturis frugibus imbres, / arboribus venti, nobis Amaryllidis irae»), ampliado con Sannazaro, *Piscatorias*, III, 58-61 («Aspicis iratae feriant ut saxa procellae, / ut validis imae Coris turbentur harenae? / Iam scopulis furit unda, tremit iam terra tumultu. / Fallor, an haec ipsa est Nisae indignantis imago?»).

337-368 Los dos pastores desarrollan el tema de la prodigalidad de la naturaleza condicionada por la presencia de la amada, siguiendo básicamente a Virgilio, *Bucólicas*, VII, 53-59.

340 *gobierno*: 'alimento, comida, sustento' (véase égloga I, 192). Hay una ampliación de Virgilio, *Bucólicas*, VII, 55-56 («Omnia nunc rident, at si formosus Alexis / montibis his abeat, / videas et flumina sicca»), a través de Horacio (véase v. 342).

que derrama la copia todo el cuerno;
mas todo se convertirá en abrojos
si dello aparta Flérida sus ojos.

*Alcino*

345 De la esterelidad es oprimido
el monte, el campo, el soto y el ganado;
la malicia del aire corrompido
hace morir la hierba mal su grado,
las aves ven su descubierto nido
350 que ya de verdes hojas fue cercado;
pero si Filis por aquí tornare,
hará reverdecer cuanto mirare.

*Tirreno*

El álamo de Alcides escogido
fue siempre, y el laurel del rojo Apolo;
355 de la hermosa Venus fue tenido
en precio y en estima el mirto solo;
el verde sauz de Flérida es querido
y por suyo entre todos escogiólo;
doquiera que de hoy más sauces se hallen,
360 el álamo y el laurel y el mirto callen.

[342] La referencia al cuerno de Amaltea, del que rebosaban flores y frutos en abundancia, parece tener presente a Horacio, *Epístolas*, I, XII, 28-29: «...aurea fruges / Italiae pleno defundit Copia cornu».

[345-346] 'Por la esterilidad es afligido (*oprimido*) el monte...', en correspondencia con Virgilio, *Bucólicas*, VII, 57: «Aret ager».

[347-348] 'el daño (*la malicia*) del aire corrompido', seguramente por la sequía estival, que absorbe toda su humedad, como describe Virgilio, *Bucólicas*, VII, 57: «uitio moriens sitit aeris herba»; es menos probable que el *aire* haya sido *corrompido* por gérmenes procedentes de las nubes o de la misma tierra, según parecen interpretar los comentaristas antiguos.

[351-352] Alcino podría estar jugando con el nombre de *Phyllis* (derivado del griego *phullis* 'follaje'), al igual que Virgilio, *Bucólicas*, VII, 57-58 («Phyllidis adventu nostrae nemus omne virebit»).

[353-361] Toda la estrofa sigue bastante de cerca (con la supresión de la referencia a Baco y la sustitución del *corylos* por el *sauz*) a Virgilio, *Bucólicas*, VII, 61-64: «Populus Alcidae gratissima, vitis Iaccho, / formosae myrtus Veneri, sua laurea Phoebo: / Phyllis amat corylos, illas dum Phyllis amabit, / nec myrtus vincet corylos, nec laurea Phoebi».

*Alcino*

El fresno por la selva en hermosura
sabemos ya que sobre todos vaya;
y en aspereza y monte de'spesura
se aventaja la verde y alta haya;
365 mas el que la beldad de tu figura
dondequiera mirado, Filis, haya,
al fresno y a la haya en su aspereza
confesará que vence tu belleza.

Esto cantó Tirreno, y esto Alcino
370 le respondió; y habiendo ya acabado
el dulce son, siguieron su camino
con paso un poco más apresurado;
siendo a las ninfas ya el rumor vecino,
juntas s'arrojan por el agua a nado,
375 y de la blanca espuma que movieron
las cristalinas ondas se cubrieron.

368 El encarecimiento de la belleza de la amada por encima de algunos árboles compendia a Virgilio, *Bucólicas*, VII, 65-68: «Fraxinus in siluis pulcherrima, pinus in hortis, / populus in fluuiis, abies in montibus altis; / saepius at si me, Lycida formonse, reuisas, / fraxinus in siluis cedat tibi, pinus in hortis».

374-376 El regreso de las ninfas a las aguas del río tiene como antecedente más próximo a Sannazaro, *De partu virginis*, III, 503-504 («Atque ita se tandem currenti reddidit alveo / spumeus et motas aspergine miscuit undas»), aunque pueden hallarse otros paralelos en Homero, *Odisea*, IV, 570, y Virgilio, *Geórgicas*, IV, 527-528.

# ODAS LATINAS

## [1]

### AD ANTONIUM THYLESIUM ODE

Uxore, natis, fratribus et solo
exsul relictis, frigida per loca
Musarum alumnus barbarorum
ferre superbiam et insolentes
5 mores coactus, iam didici invia et

ODA A ANTONIO TILESIO. Tras abandonar exiliado a mi esposa, mis hijos, hermanos y tierras, por frías regiones, alumno de las Musas, aprendí a soportar forzado la soberbia y las fieras costumbres de los bárbaros,(5) y por peñascos intransitables que re-

El género de la oda no es muy frecuente ni está plenamente desarrollado en la Italia de principios del siglo XVI. Frente al predominio del verso heroico y el dístico, Pontano, Sannazaro o Marco Girolamo Vida ofrecen algunas colecciones de odas que son hasta cierto punto excepcionales. Por lo demás, la gran veta del horacianismo cristiano europeo —en buena parte protestante o inquieto religiosamente— se está gestando entonces y tiene como uno de sus autores pioneros a Salmon Macrin (su *Carminum Libellus* es de 1528), pero es todavía una línea poco difundida. En la poesía neolatina que se escribe en España se sigue la misma tónica. Se puede citar un pequeño número de textos como la oda del mallorquín Ferran Valentí en el siglo XV o las de Sobrarias, Martín Ivarra o Pedro Núñez Delgado en el primer tercio del siglo XVI, en las que predomina el tema religioso, la estrofa sáfica y la presencia de Prudencio junto al modelo métrico horaciano. Pero, en conjunto, la presencia de Horacio en la poesía hispanolatina era hasta entonces muy reducida. Visto desde esa perspectiva, el horacianismo de Garcilaso, reflejado en la *Ode ad florem Gnidi* y en las tres odas latinas, presenta una faceta de innovación. Métricamente, además, las tres odas latinas son también excepcionales: no utiliza, por ejemplo, la estrofa sáfica, que es lo más habitual y busca la variedad escribiendo cada oda en un metro distinto, empleando la estrofa alcaica y dos sistemas asclepiadeos. Es cierto que son una pequeña muestra de una obra que debió de ser más amplia, pero, precisamente por eso, a juzgar por lo que tenemos, es plausible suponer que habría en el resto de la obra el mismo gusto por la variedad formal y esfuerzo experimental.

De las cartas de Bembo parece deducirse que el cardenal había recibido dos envíos de poemas latinos de Garcilaso: una serie de *carmina* («ex iis carminibus quae ad me pridem scripsisti») y otra serie («alia tua nonnulla eiusdem generis mihi Neapoli nuper missa scripta»). Estos últimos podrían ser las odas que recibe

per saxa, voces ingeminantia
fletusque, sub rauco querelas
murmure Danubii levare.

O nate tristem sollicitudine
10 lenire mentem et rebus atrociter

petían mis voces y gemidos, a la orilla del ronco murmullo del Danubio, aprendí a sobrellevar mis penas.

¡Oh docto Tilesio! Nacido para apaciguar el pensamiento entristecido por las cuitas y[10] reconfortar con tu mano el pecho del

a través de Seripando, de las que habla en la carta italiana. Entre otras odas figuraba una dedicada al propio Bembo «l'oda che egli a me scrive», que evidentemente no ha llegado a nosotros. Garcilaso recibió como respuesta, según se ha sugerido, la carta latina de Bembo y un poema del cardenal titulado *Priapus*. Este poema es un elegante y obscenísimo juego dentro de la tradición del *Hermaphroditus* del Panormita sobre las bondades para solteras y casadas de la hierba *menta pusilla* (= *mentula*), que se cría en el huerto de Príapo. De los dos envíos de poesía latina de Garcilaso perdidos lo único seguro que tenemos es la valoración que hace de ellos Bembo en la carta citada que es además un poco sospechosa por intentar servirse de la influencia política de Garcilaso para ayudar a Onorato Fasciteli (que era también famoso poeta latino). De todas formas, lo que alaba en él debe ser exacto, pues leídos bien tampoco son unos elogios desmesurados. Alaba en él su superioridad respecto a España por sus «numeris», o sea, si lo tomamos literalmente, por su métrica, eufonía y artificio —cosa que es exacta—; y puede competir con los italianos —cosa que también es exacta, pues la lírica horaciana escrita en Italia no era particularmente brillante—. Pero, en conjunto, no supera a la gran poesía del humanismo italiano, cosa que también es justa. De cualquier manera, a las tres odas que tenemos no se les puede aplicar la frase: «Nihil enim legi fere hac aetate confectum aut elegantius aut omnino probius et purius aut certe maiori cum dignitate». Pero evidentemente lo que leyó Bembo no coincide en su mayor parte con lo que tenemos. Las odas que

[7] «et tristis animi leuare curas» (Catulo, *Carmina*, II, 10).

[8] Las quejas del poeta por su exilio en una isla del Danubio recuerdan las de Ovidio en Tomi: «te sequar et coniunx exulis exul ero... / ...in genus auctoris miseri fortuna redundat, / et patimur nati, quam tulit ipse, fugam... / nec mihi, quod lusi vero sine crimine, prodest, / quodque magis vita Musa iocata mea est, / plurima sed pelago terraque pericula passum / ustus ab assiduo frigore Pontus habet... / ...in media vivere barbaria... / Sauromatae cingunt, fera gens...» (*Tristia*, I, III, 82; III, I, 73-74; II, 5-8 y X, 4-5); el murmullo de las aguas parece sugerencia de Pontano, *Meliseus*, 128, 132-133 y 209: «Et questus geminate et amarum intendite luctum... / unde fluant queruli lachrymoso margine riui... / referunt saxa dolorem... / et raucum illisis murmurat aequor aquis».

[9] El arranque parece inspirado por Horacio, *Odas*, III, XXI, 1: «O nata mecum consule Manlio...».

[10] «quamquam lenire dolentem» (Virgilio, *Eneida*, IV, 393).

urgentibus fulcire amici
pectora docte manu, Thylesi!

Iam iam sonantem Delius admovet
dexter tacentem barbiton antea;
15 cantare Sebethi suädent
ad vaga flumina cursitantes

amigo en los momentos terriblemente urgentes.

Ya el diestro Apolo acerca la sonora lira a quien antes callaba; las ninfas del Sebeto que corretean por los sinuosos ríos incitan al canto.[15] Ya no me oprime desmedidamente el amor ardiente por

nos han llegado presentan fallos de métrica y dureza de sintaxis en algunos puntos. De todas formas son odas correctas y por las fechas en que se escriben algo absolutamente nuevo, por lo menos en España.

El personaje a quien se dirige la primera oda y los amigos mencionados en ella la sitúan claramente dentro del período napolitano; sin embargo, no hay acuerdo cuando se trata de precisar el año de composición: para unos no puede ser muy posterior a la llegada del poeta a Nápoles (1532), dadas las referencias al exilio en el Danubio (sólo concebibles como a un pasado inmediato); para otros, en cambio, debe retrasarse la fecha unos años (1534), en la convicción de que las amistades con los personajes aludidos habrían tardado un tiempo en formarse.

Garcilaso agradece a su amigo y humanista Antonio Tilesio su amistad y acogida en Nápoles, donde halla consuelo a su situación personal, bien a través de la poesía, bien gracias a las charlas en casa de Scipione Capece. Enlaza con la tradición neolatina de poesía *Ad amicum* o *Ad Sodales* como instrumento de relación social que permita la referencia a lo cotidiano y familiar. La oda está escrita en estrofas alcaicas.

[11-12] «vos quoque pectoribus nostris haeretis, amici...» (Ovidio, *Tristia*, III, IV, 63).

[13] *Delius*: uno de los muchos nombres de Apolo, que había nacido en la isla de Delos; el comienzo del verso con la repetición del adverbio *iam* aparece en Horacio, *Epodos*, XVII, 1: «Iam iam efficaci do manus scientiae...»; y, en un contexto más afín, en Ovidio, *Tristia*, I, II, 20 y 22: «iam iam tacturos sidera summa putes... / iam iam tacturos Tartara nigra putes...».

[14] La referencia a la cítara de Apolo podría estar influida por Horacio, *Odas*, II, x, 18-20: «quondam cithara tacentem / suscitat Musam neque semper arcum / tendit Apollo»; y, más secundariamente, por Pontano, 36.

[15-16] La descripción del río Sebeto invitando al canto recuerda a Pontano, *Ariadnam uxorem mortuam*, 33-34 y 47: «Ludere me placidos Sebethi ad fluminis hortos, / et canere ad citrios lucide nympha ueni... / Pace tua interea Sebethi ad flumina cantem»; véase, asimismo, Horacio, *Odas*, I, XXXIV, 9: «et uaga flumina»; y Bembo, 74: «uoluite maiores uaga flumina, uoluite lymphas».

Nymphae; iam amatis moenibus inclitae
non urbis, amnis quam Tagus aureo
nodare enxu gestit, ultra
20 me lacerat modum amor furentem.

Sirenum amoena iam patria iuvat
cultoque pulchra Parthenope solo
iuxtaque manes consedere
vel potius cineres Maronis.

25 Aegro deorum quis tulerit, rogas,
herbis repostis auxilium potens,
mentisque consternationem
cantibus et fidibus levarit?

Idem sonanti cui vaga flumina
30 sistunt silentes margine vortices

los amados muros de la ínclita ciudad que el río Tajo gusta anudar con su dorado abrazo.[20] Ya me agrada la vida en la amena patria de las sirenas y la hermosa Parténope con sus campos cultivados y asentarme junto a los manes o mejor las cenizas de Marón.

¿Cuál de los dioses, preguntas, proporcionaría al enfermo[25] el poderoso auxilio de escondidas hierbas y despejaría las inquietudes de su pensamiento con cantos y versos? El mismo ante cuya música se detienen los ríos desbordados y se cuenta que en la orilla estuvieron silenciosos los remolinos[30] y los vientos huracanados

17-18 La contraposición Nápoles-Toledo se halla en Sannazaro, *Proteus*, 13-16: «licet effuso Tagus impleat auro... / ...cum reddita sceptra / Parthenopes...»; véase también Catulo, *Carmina*, XXIX, 19: «quam scit amnis aurifer Tagus». La referencia al oro del Tajo y la descripción de Toledo (*urbis*), rodeada por el río, se hallan en la égloga III, 106, y 201-206.

19 «crines nudantur in aurum» (Virgilio, *Eneida*, IV, 138).

23-24 La situación y el paisaje presentan claras analogías con Estacio, *Silvas*, IV, III, 52-54: «Litus ubi Ausonio se condidit hospita portu / Parthenope, tenues ignavo pollice chordas / pulso Maroneique sedens in margine templi».

Las cenizas de Virgilio fueron enterradas cerca de Nápoles, no lejos del retiro de Posillipo; en la tumba del poeta aparece un dístico, seguramente escrito por alguno de sus amigos íntimos: «Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc / Parthenope; cecini pascua rura duces».

Los lugares evocados por Garcilaso se han identificado con la costa de Sorrento, donde Bernardo Tasso y otros napolitanos tenían sus villas.

Sannazaro, *Arcadia*, XI, 1 («l'amenissimo sito del mio paese»), y XI, 91 («Tu la bella Sirena in tutto il mondo...»).

ventosque narratur frementes
per nemora ardua conquiesse,

hic nam revinxit me tibi vinculo
gratis Camenae quod mihi nexibus
35 texere, praelargus quid ultra
me miserum potuit iuvare?

Imbrem beatis nubibus aureum
vivaque talum compede candidum
nexam puellam coniugemque
40 languidulis oculis querentem

carmen canentis sic animum rapit
mentemque, ut omnes subiaceant graves
curae et labores, evolemque
aliger his super elevatus.

se calmaron en los espesos bosques. Él con generosidad me unió a ti por medio de una cadena que las Camenas me tejieron de dulces eslabones; ¿qué otra cosa(35) pudo ayudar a este miserable?

La lluvia de oro de nubes felices, la muchacha atada por viva cadena al blanco tobillo, y la esposa de ojos lánguidos que se queja,(40) quien canta estos temas me arrebata el alma y el pensamiento, de tal forma que los graves cuidados y trabajos desaparecen, y con alas me levanto volando por encima de ellos. Mi querido

[25-26] «aeger in extremis ignoti partibus orbis... / non domus apta satis, non hic cibus utilis aegro, / nullus, Apollinea qui levet arte malum» (Ovidio, *Tristia*, III, III, 3 y 9-10).

[28] El verso parece moldeado sobre varios de Horacio, *Odas*, I, XXXVI, 1: «Et ture et fidibus iuvat»; y XII, 7-11: «blandum et auritas fibibus canoris...».

[29] Los poderes de la música de Orfeo ya se hallan descritos en otros poemas de Garcilaso: soneto XV, 1-10; canción V, 1-10; égloga II, 940-944 y 1077-1085.

[30] La imagen podría ser sugerencia de Horacio, *Odas*, II, IX, 22: «victis minores volvere vortices».

[34] «gratus... Camoena» (Horacio, *Odas*, I, XII, 39).

[36] «me miserum...» (Ovidio, *Tristia*, I, II, 19).

[37] La lluvia está descrita en coincidencia con Horacio, *Odas*, II, IX, 1: «Non semper imbres nubibus...»; se trata de una alusión a la tragedia de Tilesio, *Imber aureus* (1529): véase abajo oda II, 24-25.

[39-40] «languidulos paret tecum coniungere somnos» (Catulo, *Carmina*, LXIV, 331).

[41-44] El descanso y la placidez que producen la poesía ajena parecen inspirados por Virgilio, *Bucólicas*, V, 45-47: «Tale tuum carmen nobis, di-

45 Te, mi Thylesi, te comite obtulit
sese parentis quem veneror loco,
cui dulce pignus nostri amoris
non animum pigeat patere;

arcana divum dum reserat, novus
50 huic pectus alte sollicitat furor
curare seu mortalium res
caelicolas grave sive monstrat

natos parentum crimina ob limpia
vexari, ut auras carpere dum licet
55 nec luxui ipsi indulgeant nec
poena parentibus ulla desit.

Haec aure cuncti praecipue imbibunt
alte silentes, et Marius meus,

Tilesio, en tu compañía me fue presentada(45) la persona que venero como a un padre, a quien no me avergüenza abrir el alma como dulce prenda de mi amor. Mientras investiga los secretos de los dioses, un nuevo furor le solicita en lo hondo de su pecho,(50) o cuando muestra que los habitantes del cielo se preocupan seriamente de los asuntos de los mortales o que los hijos reciben marcas por los impíos crímenes de los padres, de forma que mientras puedan respirar y gozar de la vida(55) ni se entreguen al

vine poeta, / quale sopor fessis in gramine, quale per aestum / dulcis aquae saliente sitim restringere rivo».

[46] Parece difícil identificar a este personaje, que Garcilaso considera como un padre y a quien conoció a través de A. Tilesio. La relación del misterioso personaje con Plácido de Sangro (v. 60) y Mario Galeota (v. 58) ha hecho pensar en Girolamo Seripando, de quien conservamos una carta dirigida a Tilesio y entre cuya correspondencia se halla esta oda (además el contenido de sus *Quaestiones theologicas* coincide con las ideas expuestas en los vv. 49-56). Pero la amistad común del personaje en cuestión con Tilesio y Garcilaso ha llevado a identificarlo con Scipione Capece, en cuya casa se reunía la Academia Pontaniana y cuyas obras *De principiis rerum* y *De vate maximo* tratan de los 'secretos de los dioses' y la misión de Cristo como redentor de la humanidad.

[47] «miserabile pignus amoris» (Ovidio, *Heroidas*, XI, 113).

[49] Podría haber una reminiscencia de Horacio, *Odas*, III, XXI, 14-15: «...tu sapientium curas et arcanum iocoso...»; y de Virgilio, *Eneida*, I, 262: «et uoluens fatorum arcana mouebo».

[58] *Marius* es Mario Galeota, a quien se dirige el soneto XXXV y por quien intercede en la canción V.

rerumque multarum refertus
60 atque memor Placitus bonarum.

Honesta cunctos hinc domus accipit
liberque sermo nascitur, haud tamen
impune, nam, si tortuosis
nexibus implicitum quid audes

65 suadere, sperans ingeniosius
quam verius nos pertrahere ad tuum
sensum, statim aggressa est cohors te,
ut Ciconum irruit in canentem.

Num tu fluentem divitiis Tagum,
70 num prata gyris uvida roscidis,
mutare me insanum putabas
dulcibus immemoremque amicis?

lujo ni falte a los padres algún castigo. Estas ideas las escuchan todos absortos en profundo silencio y mi amado Mario y Plácido repleto de tantos saberes y atento al bien.(60) Aquí acoge a todos la honesta mansión y nace libre la charla, pero si intentas persuadirnos de algo enredado con tortuosos razonamientos esperando llevarnos a tu punto de vista con más ingenio(65) que verdad, no lo harás impunemente, al punto salta sobre ti la cohorte como se abalanzó la de las Cícones sobre Orfeo. ¿Te creías que enajenado y olvidadizo cambiaría yo a mis dulces amigos por el Tajo que arrastra oro o por los campos regados de rosadas(70) azudas?

60 *Placitus* es Plácido de Sangro, caballero y hombre de letras napolitano.

61-62 Garcilaso parece aludir a las reuniones de la Academia Pontaniana, celebradas en casa de Scipione Capece después de la muerte de Sannazaro.

68 Las *Cícones* son las mujeres tracias que dieron muerte a Orfeo y despedazaron su cadáver (Ovidio, *Metamorfosis*, XI, 20-43); el apelativo *canentem* 'cantor' se halla también en Ovidio, XI, 20: «Ac primum attonitas etiamnum uoce canentis».

70 Es referencia a las *altas ruedas* descritas en la égloga III, 215-216.

# [II]

## GARSIAE LASI ODE

## AD GENESIUM SEPULVEDAM

Arcum quando adeo relligionis et
saevae militiae ducere longius,
ut curvata coire
inter se capita haud negent,
5 uni musa tibi, docte Sepulveda,
concessit: pariter dicere et Africam

ODA DE GARCILASO A GINÉS DE SEPÚLVEDA. Puesto que poner más tenso el arco de la religión y de los crueles guerreros hasta el límite en que las dos puntas se dejan unir [5] sólo a

En carta dirigida a Luis de Avila y Zúñiga, fechada en Roma (enero de 1536), Sepúlveda le agradece la copia de su *Historia de la campaña de Túnez* que había recibido a través de Garcilaso, quien seguramente se la entregó durante la estancia del Emperador para su coronación, cuando Sepúlveda se hallaba en el séquito del Cardenal Quirón.

Sepúlveda acaba de publicar el *Democrates primus (De conuenientia militaris disciplina cum christiana religione dialogus qui inscribitur Democrates,* 1535) y Garcilaso alude literalmente a ese título al principio para pasar después a encarecer la figura del Emperador y el tema de la nueva obra de Sepúlveda. La oda podría haber servido perfectamente como uno de los poemas preliminares que figuran en tantas obras históricas del siglo XVI: así, por ejemplo, los que aparecen en la *Historia Imperial y Cesárea* de Pero Mexía (1547). El elogio de César imita la andadura de las odas civiles de Horacio en la comparación de Carlos V con el león sediento de muerte por instinto (Horacio, *Carmina*, IV, IV, 13-16, y usos panegíricos similares en poesía horaciana neolatina) y en general recuerda el estilo de Horacio en la continuidad de la sintaxis de una estrofa a otra (véanse los vv. 24-25 o 28-29) o en el gusto por el juego fónico (*Caesar... caesa... caede... caedis calidae*). En cuanto al metro utiliza el tercer sistema asclepiadeo (véase Horacio, *Carmina*, I, V), que consta de dos asclepiadeos, un ferecracio y un gliconio. El verso 35 presenta varias anomalás apartándose del esquema habitual del ferecracio.

Sepúlveda, además de gran prosista ciceroniano, era poeta latino y tiene también una pequeña producción conservada de cuatro epigarmas.

[2] «arci militia» (Horacio, *Odas*, III, II, 2).

[4] La reconciliación de la práctica militar con las enseñanzas de Cristo es una clara alusión al *Democritus* de Sepúlveda, para quien el propio Garcilaso debió encarnar de alguna manera su idea de soldado cristiano; la imagen se halla claramente inspirada por Virgilio, *Eneida*, XI, 860-861: «et duxit longe, donec curuata coirent / inter se capita...».

incumbit pavitantem
sub rege intrepido et pio,

qui insigni maculis vectus equo citos
10 praevortit rapidus densa per agmina
ventos, fervidus hastam
letalem quatiens manu;

dat cui non aliter turba locum leves
quam flammis stipulae per nemus aridum
15 aut caelum per apertum
ventis dant nebulae vagis.

Pugnax perpetuo dum trepidos agit

ti, docto Sepúlveda, te ha sido concedido por la Musa; de igual forma te atañe también el escritor sobre África atemorizada bajo un rey intrépido y piadoso, que montado en un caballo ornado de manchas, rápidamente (10) vence a los veloces vientos atravesando las apretadas filas y agita ardiente en su mano la lanza mortal; a quien las turbas abren paso como los ligeros rastrojos en una seca pradera lo hacen ante las llamas o las nubes ceden (15) por el cielo abierto ante los vagos vientos. Mientras belicoso da vueltas

[7] «subiecit pavitantem» (Virgilio, *Eneida*, XI, 813).

[8] El relato sobre la campaña de África está contenido en su *De rebus gestis Caroli Quinti*, cuya composición parecía estar preparando Sepúlveda por esas fechas.

[14] La imagen de las *llamas* (*flammis*) podría ser una reminiscencia de Virgilio, *Geórgicas*, I, 85 («atque levem stipulam crepitantibus urere flammis»), y Ovidio, *Tristia*, V, VIII, 20 («flamma de stipula nostra brevisque fuit»).

[16] Las imágenes de Carlos V sobre su caballo podrían estar inspiradas por las de Turno en su carro: «Turnus ut Aenean cedentem... / subita spe fervidus ardet... / Qualis apud gelidi cum flumina concitus Hebri / sanguineus Mavors clipeo increpat atque furentis / bella movens immittit equos; illi aequore aperto / ante Notos Zephyrumque volant... / vel conferre manum vel *equo praevertere ventos*... / qua venti incubuere, fugant dant nubila caelo: / sic Turno, quacumque viam secat, agmina cedunt / conversaeque ruunt acies...» (Virgilio, *Eneida*, XII, 324-384); otros detalles de la escena también parecen sugeridos por Virgilio y Horacio, desde la descripción de la asta («telum immane manu quatiens»; *Eneida*, XII, 442; y «metuendus hasta»; Horacio, *Odas*, III, II, 4) a las manchas del caballo («maculis insignis», *Geórgicas*, III, 56), así como a su montura («vexet eques»; Horacio, *Odas*, III, II, 4).

[17] «trepidis agat» (Horacio, *Odas*, III, II, 5).

giro, saevus uti Massylias leo
per sylvas Numidasve
20 imbelles agitat feras,

suspirant timido pectore, turribus
ex altis aciem lata per aequora
campi tendere suetae,
sponsae nuper amoribus

25 orbatae: «Heu, iuvenes, Caesaris», inquiunt,
«vitate imparibus viribus armaque
congressusque nefandos.
Quando nomina posteris

mater caesa dedit, dum puerum student
30 languentem eruere e visceribus, genus

constantemente y provoca a los temerosos como un cruel león que persigue a las (20) mansas fieras en los bosques de Masilia o de Numidia.

Las esposas que están acostumbradas a tender sus miradas por las anchas planicies de los campos, en sus temblorosos pechos suspiran subidas en las altas torres al ver (25) arrebatados sus amores: «¡Ay! Donceles —dicen— apartaos de las armas y los encuentros nefastos con el César, pues son desiguales las fuerzas; pues murió la madre degollada (en cesárea) y dio nombre a los descendientes, mientras se esfuerzan por arrancar de sus entrañas (30) al niño ago-

18-19 El símil con el león parece influencia de Horacio, *Odas*, III, III, 10-12: «asperum / tactu leonem, quem cruenta / per medias rapit ira caedes»; y, más secundariamente, de Ovidio, *Ars amatoria*, II, 183 («Obsequium tigrisque domat Numidasque leones»), y de Marcial, *Epigramas*, VIII, IV, 1 («Auditur quantum Massyla per avia murmur / innumero quotiens silva leone fuerit... / Sed cuius temerent ipsi quoque iura leones, / cui diadema daret marmore picta Nomas»).

22-23 Podía haber un eco de Virgilio, *Eneida*, VII, 781-782: «Filius ardentis haud setius aequore campi / exercebat equos curruque in bella ruebat».

27 El temor de las mujeres del enemigo está descrito como en Horacio, *Odas*, III, II, 6-12: «Illum ex moenibus hosticis / matrona bellantis tyranni / prospiciens et adulta virgo / suspiret, eheu, ne rudis agminum / sponsus lacessat regius...».

28-36 *César* es el apellido de la casa Julia y se aplicó genéricamente a todos los Emperadores romanos a partir de Julio César; el nombre había sido objeto de varias explicaciones, entre las cuales figura la del nacimiento por cesárea (*a caeso matris utero*). Carlos V, al ocupar el trono imperial y por sus

hinc est caesareum, hinc est
gaudens caede nova: putas

saevum funereo limine qui pedem
ad vitam imposuit, non ferat indidem
35 ingenereique rurorem
et caedis calidae sitim?»

nizante; éste es el linaje del César, de ahí viene su gozo por nuevas muertes. ¿Crees que quien puso el pie cruel en la vida desde un fúnebre umbral no va a producir y (35) engendrar furor y sed de cálidas matanzas?».

importantes victorias, había recibido el apodo y tratamiento de *César* (véanse las cartas II y III), cuya etimología recuerda aquí Garcilaso para subrayar la ferocidad de nuestro Emperador desde su nacimiento.

[ III ]

GARCILASSI HISPANI

Sedes ad Cyprias Venus,
cui centum redolent usque calentia
thure altaria sacro,
sertis vincta comas, nuda agitans choros
5 gaudebat, cum puer appulit,
depromptis iaculis e pharetra aureis,
depromptis quoque plumbeis,
queis terras violens subdit et aequora,
queis caeleste sibi genus.

DE GARCILASO HISPANO. Venus en sus templos de Chipre, llena de gozo, con los cabellos ceñidos de guirnaldas y desnuda dirigía los coros de danzantes y para ella exhalan siempre sus aromas cien altares quemando sagrado incienso,[5] cuando su niño se le acercó con las saetas de oro sueltas del carcaj y también las de plomo; con ellas somete violento las tierras, los mares y la

Según una nota marginal del manuscrito napolitano que la transmite Bembo hablaría de esta oda en la carta italiana a Fascitelli. Aunque es una nota tardía y dudosa se acostumbra a considerar probable este dato. La oda presenta un juego mitológico sobre un tema erótico y de filosofía neoplatónica: la fuerza del amor que domina todo el universo, incluso a los propios dioses. Este tipo de juegos mitológicos se encuentran frecuentemente en la poesía neolatina y el propio Bembo tiene alguno como el lamento y vituperio de las inaccesibles ninfas del *Faunus ad nymphas* o la anécdota mitológica de su *Galatea*. utiliza el cuarto sistema asclepiadeo formado por uno en los versos pares y un gliconio en los impares. Presenta anomalías métricas en los gliconios 3 y 5.

[1] La mención de la diosa Venus al principio de un poema se halla en Horacio, *Odas*, IV, II, 59.

[2-3] «ture calent arae sertisque recentibus halant» (Virgilio, *Eneida*, I, 417).

[4] La descripción de Venus entre sus coros parece reminiscencia de Virgilio, *Geórgicas*, IV, 533: «illa choros lucis agitabat in altis»; Horacio, *Odas*, I, IV, 5: «iam Cytherea choros ducit Venus...»; IV, VII, 6-7: «ducere nuda choros»; y Propercio, *Elegías*, IV, IX, 52: «uincta comas».

[6-7] La representación de Cupido con su carcaj de flechas aparece en Ovidio, *Metamorfosis*, I, 466-471: «eque sagittifera prompsit duo tela pharetra... / et habet sub harundine plumbum»; y Virgilio, *Eneida*, V, 501: «et depromunt tela pharetris»; véase también égloga III, 148-160.

10 Tum mater, miserans terrigenum simul
divorumque vicem, prior
demulcens leviter caesariem auream
melliti pueri, incipit:
«Heu, nate, usque adeo flagitiis eris
15 istis insatiabilis?
Non tantum ut miserum perditum eas genus
humanum, excrucians modis
indignis homines, verum etiam in deos
ausis stringere spicula?
20 Impulsu Altitonans saepe tuo induit
quam turpem deo imaginem!
Nunc taurus nivea conspicuus nota
frontem, caetera candidus,
imber nunc liquido virgineum aureus
25 fluxu per gremium micat.

raza de los dioses.(10) Entonces su madre, compadecida de la suerte de mortales y dioses, después de acariciar levemente la dorada cabellera del niño de miel, dice: «¡Ay hijo! ¿Hasta dónde vas a llevar(15) insaciable estos castigos? ¿Además de llevar a la perdición al género humano, torturando de modo indigno a los hombres, también te atreves a esgrimir tus dardos contra los dioses?(20) Por incitación tuya el altitonante Júpiter adopta con frecuencia las más vergonzosas apariencias. Unas veces es un toro señalado por una marca nívea en la frente y la blancura de sus restantes partes; otras veces es brillante lluvia de oro que(25) fluye corrien-

[10] «capiebat terrigenarum... / excruciabat terrigenas» (Lucrecio, *De rerum natura*, V, 1411 y 1426-1427).

[12] «aurea caesaries ollis atque aurea uestis» (Virgilio, *Eneida*, VIII, 659).

[13] «mellite Iuuenti» (Catulo, *Carmina*, XCIX, 1).

[19] «spicula... nostro pectore fixit Amor» (Propercio, *Elegías*, II, XIII, 2).

[20] El adjetivo *altitonans* aparece en Lucrecio, *De rerum natura*, V, 745: «altitonans Volturnus».

[21] La adopción de figura humana por parte de un dios parece sugerencia de Ovidio, *Metamorfosis*, I, 213: «et deus humana lustro sub imagine terras».

[22-23] El lunar blanco en la frente de un toro podría ser un eco de Horacio, *Odas*, IV, II, 57-60: «fronte curvatos imitatus ignis / tertium lunae referentis ortum, / qua notam duxit, niveus videri, / cetera fulvus».

Zeus (Júpiter en la versión romana) adoptó forma de un toro blanco, con cuernos semejantes a un creciente lunar, para raptar a Europa (véase Ovidio, *Metamorfosis*, II, 833-875).

[24-25] Zeus, transformado en lluvia de oro, sedujo a Dánae, a quien su pa-

Lunam per tacitum saepe silentium
saxis sub Iove Latmiis
sopiti rapidis ignibus exscitam
caeli culmine devocas.
30 Cessare ad Clymenem crinigerum facis
Phoebum, qui quasi negligens
terris officium solvere debitum,
auriga est habitus piger.
In me si sceleris quid meditabere
35 matrem, ut mos tibi, perfide, est,
non aegre aut graviter perpetiar modo
figas nequitiis modum.

do por el regazo de la doncella. Con frecuencia haces bajar de las alturas del cielo adormecido a través de mudos silencios a la Luna excitada por violentos ardores hasta las rocas latmias que están en la tierra.(30) Haces que Febo de largos cabellos se detenga junto a Climene y que, casi olvidando cumplir la tarea que debe a la tierra, sea considerado un auriga perezoso. Si meditas alguna fechoría contra mí,(35) tu madre, como acostumbras, malvado, lo soportaré bien y sin queja, siempre que pongas límite

dre Acrisio había encerrado en una torre de bronce, intentando evitar que le diera un nieto, porque éste, según el oráculo, habría de matarlo (véase Ovidio, *Metamorfosis*, IV, 603); sobre esta fábula Tilesio basó la tragedia *Imber aureus*, a la que alude Garcilaso en la oda I. La descripción del mito presenta analogías con Terencio, *Eunuchus*, 585: «quo pacto Danae misisse aiunt quondam in gremium imbrem aureum»; Cornelio Severo, *Aetna*, 89: «Iuppiter ut Danae pretiosus fluxerit imber»; y Ovidio, *Metamorfosis*, IV, 611: «quem pluvio Danaë conceperat auro».

[27] La luna descendía cada noche a la tierra para ver al pastor Endimión; véase Ovidio, *Ars amatoria*, III, 83: «Latmius Endymion non est tibi, Luna, rubori...»; Catulo, *Carmina*, LXVI, 5: «ut Triuiam furtim sub Latmia saxa relegans»; y, más secundariamente, Horacio, *Odas*, I, 1, 25: «sub Iove frigido».

[28] «et sopitos suscitat ignis» (Virgilio, *Eneida*, V, 743).

[30] El adjetivo *crinigerum* aparece en Lucano, *Farsalia*, I, 463, y en Silio Itálico, *Punica*, XIV, 585: «criniger Titan».

[31-33] Apolo (conocido con el apodo de Febo 'el brillante') se casó con Climene, de quien tuvo un hijo, Faetonte (véase soneto XII); la referencia a Faetonte parece combinar varios pasajes de Ovidio, *Metamorfosis*, II, 328-329 («hic situs est Phaeton currus auriga paterni...»), y Horacio, *Odas*, I, XV, 26 («non auriga piger»).

[36-37] Es fácil reconocer un eco de Horacio, *Odas*, III, XV, 2: «tandem nequitiae fige modum tuae...».

Sed quid, cum dominam figere Dindymi
laetaris, tibi vis, puer?
40 Longaeva atque parens paene deum omnium
cum si nec ioco idonea,
illam caecus eo perpulit at furor
Attyn perdite ut arserit.
Cumque ignes penitus viscera permeent,
45 iunctis vecta leonibus
Idae per memorum saxa virentium
fertur, quam volitans cohors
recta consequitur parsque micantibus
palmis tympana verberat

a tu perversidad. ¿Pero qué pretendes, niño, cuando te gozas en atacar a la dueña de Díndimo? (40) Aunque es anciana y madre de casi todos los dioses, y no es adecuada para juegos, el ciego furor la empujó hasta el punto de arder perdidamente de amor por Atis; y cuando las pasiones le penetran profundamente en sus entrañas, arrastrada por una (45) yunta de leones va por las rocas de los verdeantes bosques de Ida; y una cohorte revoloteando la sigue derecha y un grupo golpea los tambores con sus palmas vibrantes

[38] La *dominam... Dindymi* ('dueña del Díndimo') es la diosa Cibeles, a la que se llama con frecuencia *Madre de los dioses* o la *Gran Madre* (véase v. 40): «Dea magna, dea Cybelle, dea domina Dindymei» y «Dindymi dominam» (Catulo, *Carmina*, LXIII, 91; y XXXV, 14); representada sobre un carro tirado por leones (vv. 45 y 58), amó castamente al dios Atis, quien suele acompañarla recorriendo las montañas de Frigia.

[42] «caecique furore» (Virgilio, *Eneida*, II, 244).

[45] La representación de Cibeles en un carro tirado por leones podría estar tomada de Catulo, *Carmina*, LXIII, 76: «ibi iuncta resoluens Cybele leonibus»; y Virgilio, *Eneida*, III, 113: «et iuncti currum dominae subiere leones».

[46] La descripción de las montañas de Frigia se hace en coincidencia con Catulo, *Carmina*, LXIII, 30 («uiridem citus adit Idam properante pede chorus»), y 52 («ad Idae tetuli nemora pedem»); Virgilio, *Eneida*, III, 112 («Idaeumque nemus...»), y *Bucólicas*, VII, 59 («nemus omne virebit»).

[47-49] El cortejo de la diosa Cibeles está descrito siguiendo a Catulo, *Carmina*, LXIII, 25 y 27-28: «ubi sueuit illa diuae uolitare uaga cohors... / Simul haec comitibus Attis cecinit notha mulier, / thiasus repente linguis trepidantibus ululat, / leue tympanum remugit, caua cymbala recrepant»; otros detalles podrían derivar de Lucrecio, *De rerum natura*, II, 618 («Tympana tenta tonant palmis et cymbala...»); Virgilio, *Eneida*, III, 423 («verberat unda»); y Séneca, *Phaedra*, 6 («verberat unda»).

50 ingentique sonat voce nemus virens
cunctorumque simul fera
insanum rabies pectus agit. Proin
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
mater cuncta timens (omen inane sit!)
55 tristi discrucior metu
ne forte Cybele, si resipiscat aut
haec pergat potius suo
insanire modo, saeva leonibus
te natum tenerum imperet
60 se coram ut lacerent namque erit aut sui
vindex aut animi impotens.»
«Praesenti esto animo, mater», ait puer,
«nec te sollicitet metus,
mitescunt adeo namque mihi feri
65 isti, quos metuis, iuba ut
prensa ritu equitis non trepide insidens

y (50) con voz estruendosa resuena el verde bosque y al mismo tiempo la fiera locura colectiva agita los pechos enloquecidos. Por eso... temiéndolo todo como madre (¡que sea un presagio vano!) me atormento (55) con funestos miedos, no sea que Cibeles, si recupera su razón o si lleva esta locura más allá de sus límites, ordene cruel que sus leones te despedacen (60) ante sus ojos, tierno hijo mío, pues será vengadora de sí misma o incapaz de gobernar su alma».

«Ten buen ánimo, madre, contesta el niño, no te inquiete el miedo; estas fieras (65) a las que temes se me amansan de tal for-

[50] «Phrygia ad nemora deae, / ubi cymbalum sonat uox» (Catulo, *Carmina*, LXIII, 20-21); véanse los vv. 46 y 47-49.

[51-52] La locura de Cibeles está descrita de acuerdo con Catulo, *Carmina*, LXIII, 37 y 57: «abit in quiete molli rabidus furor animi... / rabie fera carens dum breue tempus animus est».

[61] «impotens animi procurrit» (Quinto Curcio, VIII, I, 49) y «iram dixerunt breuem insaniam; aeque enim impotens est» (Séneca, *Diálogos*, III, 1, 2).

[62] «animo uirili praesentique» (Terencio, *Phormion*, V, VII, 64) y «in prasens animus» (Horacio, *Odas*, II, XVI, 25).

[63] «me nullo sollicitante metu» (Ovidio, *Tristia*, IV, VIII, 6).

[64] «nemo adeo ferus est, ut non mitescere possit» (Horacio, *Epístolas*, I, I, 39).

tergis hos agitem vagus;
caudis incipiunt, auribus et mihi
ablandirier interim,
70 dumque ori digitos dumque manum insero,
reddunt innocuam mihi.
Postremo, quid ego pecco tibi aut aliis
cum res sedulus offero
pulchras ante oculos monstroque lucidis
75 pictas usque coloribus?
Vos iam desinite aut appetere omnia haec
aut sic obiicere id mihi.
Num vis, mater, uti Mars tuus haud te amet
posthac, nec redames eum?
80 Natus sum atque potens; impera et obsequar».

ma, que sujetando la melena me siento sin temor en sus lomos a la manera de los jinetes y las hago moverse sin rumbo; entre tanto ellas se ponen a halagarme con sus colas y orejas, y (70) mientras les meto los dedos o la mano en la boca me los devuelven sin daño alguno. Por último ¿en qué te incomodo, a ti o a los demás, cuando oficioso os ofrezco hermosas cosas y las muestro ante vuestros ojos, (75) pintadas siempre con colores resplandecientes? Dejad vosotros ya de perseguir todas estas cosas o de echármelo en cara. ¿O acaso quieres, madre, que tu querido Marte no te ame después de esto? ¿Y que no le correspondas tú? (80) Soy hijo tuyo y soy poderoso; ordena y te obedeceré.»

[68] La ferocidad con que se describe en este pasaje a los leones de Cibeles presenta analogías con Lucano, *Farsalia*, I, 206-210: «aestiferae libes uiso leo comminus hoste / subsedit dubius, totam dum colligit iram; / mox, ubi se saeuae stimulauit uerbere caudae / erexitque iubam et uasto graue murmur hiatu / infremuit».

[75] «et picta coloribus ustis» (Ovidio, *Fasti*, IV, 275).

[78-79] Venus se había casado con Vulcano, pero amaba a Marte, junto a quien fue atrapada en una red mágica preparada por el marido (véase canción IV, 101-107).

«Nulla ut non superans, puer,
in re es, quin celeri bile etiam tumes,
nostro haud subtrahe te, puer,
amplexu; peto nil praeter id amplius.»

«Pues no hay ninguna cosa en la que no venzas, niño, y rápidamente también se te enciende la bilis, no te apartes, niño, de nuestro abrazo; no pido nada más fuera de esto».

[82] La descripción de la ira parece sugerida por Horacio, *Odas*, I, XIII, 4: «fervens difficili bile tumet iecur».

[83-84] La recomendación parece sugerida por Virgilio, *Eneida*, VI, 465: «teque aspectu ne subtrahe nostro».

# TABLA



## OBRA POÉTICA



## TEXTOS EN PROSA